This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ART ANCIEN

ET

L'ART MODERNE

Digitized by Google

PARIS.
IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET Cᵉ
RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

L'ART ANCIEN

ET

L'ART MODERNE

NOUVEAUX MÉLANGES

DE CRITIQUE ET DE LITTÉRATURE MUSICALES

PAR

P. SCUDO

PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES

6, RUE DES SAINTS-PÈRES

1854

Digitized by Google

R. 201354

Digitized by Google

A MADAME

AUGUSTE DE TREMAULT

MADAME,

C'est encore sous vos bons auspices que je mets ce nouveau livre de critique musicale. J'aime à rattacher ainsi le nom de mes amis à mes faibles travaux, et à leur prouver que je ne suis pas moins constant dans mes affections que dans mes doctrines.

Ce volume est composé, comme celui qui l'a précédé[1], d'articles divers qui ont paru successivement dans la *Revue des Deux Mondes* et dans le journal *l'Ordre*, dont j'ai rédigé le feuilleton musical pendant tout le cours de son existence, et dont je m'honore d'avoir partagé les principes politiques et littéraires.

Ce n'est point à vous, Madame, que j'ai besoin de dire qu'il n'y a pas dans ce recueil une seule ligne qui ne soit l'expression de ma conscience. J'aurais pu étendre certaines parties et développer des jugements qui n'y sont parfois qu'indiqués, mais alors j'aurais fait un tout autre ouvrage que celui que je tiens à livrer aujourd'hui au public, c'est-à-dire un ensemble d'aperçus rapides sur l'art ancien et les compositeurs contemporains. Il y a de certains tra-

1. *Critique et Littérature musicales*, 1 vol. in-8°, Paris, 1850. — La seconde édition de ce livre a paru in-18 en 1852.

Digitized by Google

vaux de l'esprit où rien ne remplace la sincérité de l'émotion éprouvée, et les esquisses d'un voyageur intelligent donnent souvent une idée plus nette du pays qu'il a traversé, qu'un tableau conçu et travaillé avec plus de loisir. Le jurisconsulte nourri de la science des maîtres ne peut-il appliquer chaque jour, aux phénomènes de la société contemporaine, la règle d'une éternelle équité ?

Vous, Madame, qui avez fait de la musique une étude approfondie, et qui cherchez dans les arts l'expression des nobles sentiments qui remplissent votre cœur, j'aime à croire que vous trouverez dans ce recueil un écho des idées généreuses qui vous dirigent dans les moindres actes de la vie. Si l'unité de principes forme le caractère essentiel d'un livre de critique, comme elle est la qualité suprême d'une conscience éclairée, j'ose espérer qu'on accueillera avec faveur un ouvrage entièrement consacré à la défense des belles inspirations. Voilà pourquoi j'invoque votre nom, Madame, vous qui êtes la vérité même.

P. SCUDO.

Paris, ce 20 avril 1854.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Dédicace..... v

Joséphine Grassini..... 1
Céleste Coltellini et Paisiello..... 18
Hasse et la Faustina..... 40
Rossini et son opéra de *Moïse*..... 76
M. Verdi et son opéra *Luisa Miller*..... 84
L'Enfant prodigue, par M. Auber..... 93
Marco Spada, par M. Auber..... 104
La Tempesta, par M. Halévy..... 115
Le Juif errant, par M. Halévy..... 124
Sapho, par M. Charles Gounod..... 138
Les chœurs d'*Ulysse*, par M. Charles Gounod..... 150
Le Père Gaillard, par M. H. Reber..... 158
Caroline Duprez..... 165
M. Duprez, compositeur..... 172
Le Selam (scènes d'Orient), par MM. Th. Gautier et E. Reyer. 178
Teresa Milanollo, la musique et les femmes..... 187
M. Vieuxtemps et l'art du violon..... 196
MM. Vieuxtemps et Sivori..... 201
Littérature musicale, MM. Liszt, Wagner et de Lenz..... 204
La musique en 1853..... 221

Digitized by Google

Pages.
Sophie Cruvelli..... 236
Boccherini..... 243
La Vestale de Spontini..... 252
Regina Mingotti..... 264
De l'enseignement du piano..... 272
Réflexions diverses sur les beaux-arts, par Toepfer..... 280
L'orgue..... 288
Étude des passions appliquées aux beaux-arts, par J.-B. Delestre..... 297
Raymond ou le Secret de la reine, par M. Ambroise Thomas. 309
Le Tableau parlant de Grétry..... 319
De la musique en Espagne..... 325
M. Roger, au grand Opéra..... 334
La Perle du Brésil, par M. Félicien David..... 340
Joseph, de Mehul..... 347
Fanni Cerrito..... 353
La Mara..... 360
L'Étoile du Nord, par M. Meyerbeer..... 370

Digitized by Google

LITTÉRATURE MUSICALE

JOSÉPHINE GRASSINI.

L'une des plus célèbres cantatrices du commencement de notre siècle, madame Grassini, est morte à Milan dans le mois de janvier 1850. Amenée en France par le vainqueur de l'Italie, madame Grassini a fait l'ornement de la cour de Napoléon, et n'a cessé de chanter en public, qu'à la chute de l'homme extraordinaire dont elle avait été une des plus charmantes conquêtes. Madame Grassini appartient à ce groupe de virtuoses d'élite qui séparent la fin du XVIIIe siècle de l'avénement de Rossini.

Joséphine Grassini était née à Varèse, village du Milanais, en 1773. Fille d'un pauvre cultivateur et douée d'une rare beauté, elle fut remarquée toute jeune encore par le général Belgiojoso, qui s'intéressa à son avenir et la conduisit à Milan, où elle étudia la musique et l'art de chanter sous les meilleurs maîtres alors connus. Ses progrès très-rapides, joints aux charmes de sa personne et à la beauté de son organe, lui acquirent bientôt une assez grande renommée parmi les dilettanti à la mode. Après s'être essayée dans plusieurs concerts publics, et même sur le théâtre de la petite ville de Monza, madame Grassini débuta pour la première fois sur le grand théâtre de la Scala, à Milan, en 1794. Elle parut

Digitized by Google

d'abord dans un opéra de Zingarelli, *Artaserse*, avec le fameux *sopraniste* Marchesi et le ténor Lazzarini, puis dans le *Demofonte* de Portogallo. Le succès de madame Grassini fut éclatant dans ces deux ouvrages, et son nom se répandit aussitôt dans toute l'Italie. Les premiers théâtres de la péninsule se disputèrent la possession d'une cantatrice jeune et belle, que sa voix magnifique et son style sévère avaient tout à coup placée au premier rang.

Après une absence de deux années qu'elle employa à visiter triomphalement les villes les plus importantes, madame Grassini retourna à Milan, dans le carnaval de 1796, et reparut à la Scala, dans un opéra de Traetta, *Apelle e Campaspe*, et puis dans le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli, qui fut écrit expressément pour madame Grassini et Crescentini. C'est dans cet ouvrage, qui a été composé en *quarante heures*, si l'on en croit un peu la légende[1], dans cet ouvrage, qui, malgré sa faiblesse, peut être considéré comme le chef-d'œuvre dramatique de Zingarelli, que madame Grassini atteignit le point le plus élevé de sa belle renommée. Dans la plénitude de la jeunesse (elle avait alors vingt-trois ans), riche des plus charmants trésors, douée d'une voix admirable que dirigeait le goût le plus pur et qui se colorait des plus vives ardeurs de la passion, madame Grassini avait trouvé dans le rôle de Giulietta l'idéal qui devait exciter et développer les instincts élevés de sa propre nature. Il est à remarquer que les grands chanteurs, aussi bien que les compositeurs et tous ceux qui s'adonnent aux arts de l'esprit, ne rencontrent qu'une seule fois dans leur carrière l'occasion de condenser ainsi dans une fiction de la fantaisie les rêves, les aspirations mystérieuses et ces souvenirs intimes et lointains dont s'alimente la source de

1. Voyez les *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, par le marquis de Villarosa, à l'article *Zingarelli*. Naples, 1840.

Digitized by Google

notre vie morale. Telle est l'origine de ce qu'on appelle un chef-d'œuvre, qui contient l'essence la plus pure de celui qui l'a produit. Bien que les chanteurs et les comédiens en général semblent devoir échapper à cette loi d'identification, il n'en est pas moins vrai que les grands artistes ne se révèlent tout entiers et d'une manière inimitable que dans un rôle de prédilection, où leurs aptitudes, mêlées à leurs qualités physiques, trouvent à s'épanouir en un tout harmonieux. Voilà pourquoi madame Pasta n'a jamais eu de rivale dans le rôle de Tancrède, ni madame Malibran dans celui de Desdémone, pas plus que madame Grisi dans celui de Norma, de l'opéra de Bellini.

Pendant le carnaval de l'année 1797, madame Grassini chantait à Venise dans *les Horaces* de Cimarosa, qui fut composé pour elle, Crescentini et le ténor Davide.

Dans l'été de cette même année 1797, qui fut la dernière de la république de Venise, madame Grassini se rendit à Naples, ville que la célèbre cantatrice visitait pour la première fois, à ce qu'on a lieu de croire. Appelée dans cette capitale pour contribuer à l'éclat du mariage du prince héréditaire des Deux-Siciles, qui a été depuis le roi François Ier, père de madame la duchesse de Berri, le séjour de madame Grassini dans ce grand foyer de l'art musical a été pour la cantatrice une des époques les plus heureuses de sa vie. Piccinni, qui se trouvait alors à Naples, où il était venu chercher un refuge bien précaire contre les vicissitudes de la révolution française, composa pour madame Grassini une cantate qu'elle devait chanter à la cour. Un élève de Piccinni, Anfossi, fut assez puissant pour faire échouer ce projet en substituant un morceau de sa composition à celui de son maître. Indigné d'un pareil procédé, le prince Auguste d'Angleterre, qui est devenu plus tard le duc de Sussex, fit chanter dans son hôtel, par madame Grassini,

Digitized by Google

la cantate de l'illustre compositeur dont on avait méconnu les services. Il n'est pas inutile d'ajouter peut-être que le prince anglais, qui se donnait pour un grand amateur de musique, était alors entièrement subjugué par les charmes de madame Grassini, dont il était devenu le plus heureux et le plus magnifique des *cicisbei*. Il subissait avec docilité l'empire de la *prima donna assoluta*, qui se plaisait à l'atteler à son char comme un coursier de race attestant la puissance de ses beaux yeux. Un jour, cependant, que le prince crut avoir le droit de reprocher à son infidèle quelque péché véniel, il résolut de s'en venger. Il lui manifesta le désir de faire avec elle une promenade sur la mer. C'était par une belle nuit d'été. Au moment où ils voguaient tous deux paisiblement *al chiaro di luna* qui venait éclairer le beau visage de la sirène étendue mollement comme un serpent amoureux..., elle fut saisie tout à coup par deux mariniers vigoureux qui la jetèrent à la mer. « Mais, dit le duc de Sussex en racontant cette anecdote trente ans après à M. Lablache, ce démon de femme *savait nager*. Elle se sauva, vint me retrouver le lendemain plus séduisante que jamais, et me fit payer chèrement la leçon de natation que je lui avais donnée. »

Madame Grassini retourna à Milan dans l'année 1800, et c'est là que le général Bonaparte l'entendit pour la première fois dans un concert public qui fut donné après la bataille de Marengo. La belle cantatrice fut remarquée par le vainqueur de l'Italie, qui n'eut garde de laisser aux ennemis de la France une voix si persuasive et des yeux si séduisants. Il la fit donc venir à Paris comme l'un des plus beaux trophées de sa victoire. Madame Grassini se fit entendre pour la première fois aux Parisiens dans une grande fête nationale donnée à l'Hôtel des Invalides, qui s'appelait alors le Temple de Mars, le 14 juillet 1800, pour l'anniversaire de la prise

Digitized by Google

de la Bastille. Malgré la présence du général Bonaparte, qui attirait tous les regards, et qui était alors vraiment l'objet de l'enthousiasme général, la cantatrice italienne produisit un très-grand effet sur le nombreux auditoire qui assistait à cette cérémonie. Elle chanta aussi dans un concert qui eut lieu chez le ministre de l'intérieur le 30 octobre de la même année, et où sa beauté, sa voix et son magnifique talent furent mieux appréciés encore. A cette soirée chez le ministre de l'intérieur se trouvait aussi la Banti, autre cantatrice célèbre de la fin du XVIIIe siècle, dont l'histoire est un vrai roman. Madame Grassini donna ensuite deux concerts publics à l'Opéra avec le célèbre violoniste Rodde, qui était bien digne de lutter avec une virtuose de ce mérite. Tout le monde admira le style élevé, la voix pure et la physionomie enchanteresse de la cantatrice dont les dilettanti émérites disaient ce que disaient les vieillards de Troie de la belle Hélène : Elle vaut bien le prix d'une victoire !

On était alors aux premiers jours du Consulat. Le général Bonaparte préludait à sa grande destinée et n'avait pas eu le temps de relever toutes les institutions monarchiques, parmi lesquelles il est juste de comprendre l'Opéra-Italien. Madame Grassini, qui ne pouvait rester à Paris d'une manière régulière, fit un voyage en Allemagne et se rendit à Berlin, où elle donna plusieurs concerts dans le printemps de l'année 1801. L'année suivante, madame Grassini fut appelée en Angleterre pour remplacer la Banti, qui venait de partir pour l'Italie. Madame Grassini rencontra à Londres une rivale redoutable, madame Billington, avec laquelle elle fut obligée d'engager une de ces luttes intéressantes dont la vie des artistes est partout remplie. Il y aurait un livre curieux à écrire : ce serait une histoire des cantatrices célèbres, d'après la méthode de Plutarque, où l'on aurait soin d'opposer celles qui se sont distinguées dans le style sérieux et noble aux *prime*

Digitized by Google

donne qui ont eu des qualités contraires, en faisant jaillir de ce contraste mille observations piquantes. Dans aucune partie de l'Europe, ces luttes n'ont été plus fréquentes qu'en Angleterre, où les virtuoses italiens ont pénétré depuis le commencement du XVIIIe siècle, et où ils servaient de jouets à la rivalité des partis politiques. En effet, les whigs et les tories, le parti de la cour et celui de l'opposition s'embusquaient derrière un chanteur fameux dont ils faisaient un symbole de leur animosité, et dont ils opposaient le talent à celui d'un chanteur rival. C'est ainsi que, vers 1730, Handel, qui dirigeait le petit théâtre de Lincoln's-inn-Field, était obligé de lutter contre celui de Hay-Market, sous la direction de Porpora, qui était patronné par les chefs de l'opposition. Le fameux *sopraniste* Farinelli, qui chantait les opéras de son maître Porpora, et Senesino, un autre célèbre *sopraniste* de la même époque qui tenait pour Handel, étaient devenus les champions de deux grands partis politiques qui s'amusaient de cette rivalité, comme on s'amuse dans le même pays aux combats de coqs.

A l'époque où madame Grassini rencontra madame Billington, celle-ci était depuis longtemps l'objet de l'admiration du public anglais. Née à Londres en 1763, d'une famille d'artistes allemands, elle cultiva la musique de très-bonne heure, et elle se produisit avec succès en public dès l'âge de quatorze ans. Madame Billington débuta à Dublin à l'âge de seize ans, où elle fut d'abord éclipsée par une cantatrice anglaise, miss Wheeler, qui lui était pourtant bien inférieure. Revenue à Londres, madame Billington débuta à Covent-Garden dans un opéra du docteur Arne, *Love in a village* (l'amour dans un village), où son succès fut des plus éclatants. Madame Billington se mesura successivement avec la Mara, avec la Banti et toutes les cantatrices célèbres qui vinrent à Londres pendant les trente dernières années du

Digitized by Google

XVIIIe siècle. Elle est morte dans une terre qu'elle avait achetée près de Venise le 25 août 1818, laissant une fortune de plus d'un million. Madame Billington était, comme madame Grassini, douée d'une rare beauté, et sa vie, riche en épisodes romanesques, formerait une des pages les plus curieuses de l'histoire de la galanterie.

Lors du second voyage que Haydn fit à Londres, en 1794, il eut occasion de connaître madame Billington, pour laquelle il composa une fort belle cantate, *Ariane abandonnée*. Le grand compositeur se trouvait un jour chez la cantatrice au moment où le peintre Reynolds venait d'achever un portrait de madame Billington, représentée sous les traits d'une sainte Cécile, les yeux levés vers le ciel, et écoutant un chœur d'anges qui occupait la partie supérieure du tableau. Madame Billington demanda à Haydn ce qu'il pensait de ce portrait. — Il est ressemblant, répondit le maître, mais j'y trouve un bien grand défaut. — Et lequel ? répondit madame Billington avec inquiétude. Elle craignait que Reynolds, qui était présent à ce dialogue, ne fût blessé de la restriction. — Le peintre, continue Haydn, vous a représentée écoutant la musique des anges, tandis qu'il aurait dû peindre les anges écoutant votre voix enchanteresse. — Émue d'un compliment si flatteur, la belle cantatrice étendit ses bras et déposa sur la bouche du divin vieillard un baiser radieux.

Madame Billington était une cantatrice très-remarquable dans le style brillant, dont sa voix de soprano, étendue et très-flexible, exécutait les plus grandes difficultés avec une grâce parfaite. Excellente musicienne, elle lisait tout à première vue, et possédait même un talent distingué sur le clavecin. Lorsque madame Grassini arriva à Londres, elle débuta au théâtre de Hay-Market dans un opéra de Mayer, *la Vergine del Sole*. Elle rencontra une certaine froideur dans le public anglais, qui, tout en rendant justice aux belles qua-

Digitized by Google

lités que possédait la nouvelle cantatrice, ne lui témoigna qu'une estime pleine de réserve. Découragée par cet échec, auquel elle était loin de s'attendre, madame Grassini n'osait plus s'aventurer toute seule devant un public qui paraissait méconnaître la puissance de son talent et le charme de sa personne. C'est alors que madame Grassini eut recours à madame Billington, en la priant de chanter à la représentation qu'on devait donner à son bénéfice. Elles parurent toutes deux ensemble dans un opéra, *il Ratto di Proserpina*, qui fut composé pour cette circonstance par Winter, l'auteur du *Sacrifice interrompu*, et l'un des plus heureux imitateurs de Mozart. Madame Billington remplissait le rôle de Cérès, et madame Grassini celui de Proserpine. Rapprochées ainsi sur un même champ de bataille, les deux cantatrices ne se ménagèrent pas les coups de gosier ni les roulades meurtrières. C'étaient des éclairs, des *gorgheggi* perfides et des trilles empoisonnés qu'on se lançait réciproquement comme des bombes à la Congrève. Le combat fut long, acharné et décisif. La victoire se déclara ouvertement pour madame Grassini, dont la belle voix de contralto, l'expression pénétrante et le style pathétique furent l'objet de l'admiration générale.

Comme cela arrive toujours en pareil cas, madame Grassini passa tout à coup de l'obscurité à la pleine lumière, et devint une femme à la mode. On voulait la voir, on voulait l'entendre, et l'on payait aussi cher un de ses regards qu'un soupir de sa belle voix. Elle était fêtée par les dames de la plus grande distinction, courtisée par les plus grands seigneurs et les princes du sang parmi lesquels se trouvait encore le duc de Sussex, qu'elle fut heureuse de revoir et de retrouver moins jaloux qu'en 1797. Cependant, quoique vaincue, madame Billington n'avait pas déserté la lutte, et de temps en temps elle portait à sa glorieuse rivale certaines bottes secrètes qui la faisaient bondir comme un lion surpris.

Digitized by Google

Madame Billington, ayant une voix de soprano très-flexible et d'un éclat merveilleux, cherchait à débusquer sa rivale de son beau domaine, qui s'étendait dans les cordes inférieures de la voix de contralto, tandis que la cantatrice italienne, pour achever la ruine de son ennemie, s'essayait à acquérir quelques notes supérieures dont l'absence empoisonnait le plaisir de sa victoire. Ainsi, chacune de ces deux amazones empiétait sur le domaine de l'autre. Un soir qu'elles chantaient ensemble un duo dans je ne sais plus quel opéra, madame Grassini lança en l'air une *volatine* qui se perdit dans les cordes supérieures, tandis que madame Billington lui répondit en se précipitant dans les régions sublunaires de la voix de contralto, ce qui fit tressaillir le pauvre *impresario*, qui accourut dans la loge de madame Lebrun en s'écriant : « Vous le voyez, madame, ces deux vipères veulent ma ruine! Lorsque je vais les voir le matin, je trouve la Grassini qui s'égosille à vouloir attraper quelques notes pointues de soprano, tandis que la Billington s'enroue à imiter la voix de contralto que la nature lui a refusée. J'en perdrai la tête à diriger ces deux sirènes! »

Napoléon venait de franchir l'intervalle qui séparait la première magistrature de la république française du rang suprême. L'empire fondé, le nouveau Charlemagne voulut que sa cour fût entourée de toute la magnificence qui caractérisait l'ancienne monarchie de Louis XIV. C'est alors, en 1804, qu'il fit venir à Paris madame Grassini pour faire partie de la troupe de chanteurs italiens qui devait desservir exclusivement le théâtre de Sa Majesté. Cette troupe fut la seconde qui vint s'établir en France depuis celle qui avait disparu lors de la révolution du 10 août : elle était composée du fameux Crescentini, de Brizzi, Crivelli, deux ténors de beaucoup de mérite, auxquels vinrent se joindre plus tard Tachinardi et madame Paër, femme de l'illustre compositeur,

Digitized by Google

qui fut nommé directeur de la musique particulière de l'empereur. Madame Grassini et Crescentini, qui se connaissaient depuis longtemps, puisqu'ils avaient chanté ensemble dès le commencement de leur carrière, étaient les deux virtuoses chéris de Napoléon, ceux qui avaient le don particulier de le charmer et même de l'attendrir. Crescentini était un chanteur du plus grand mérite; il fut le dernier *sopraniste* célèbre qui transmit le style et la grande manière de chanter de la vieille école italienne. Né en 1767, près d'Urbino, dans les États romains, il débuta à Rome, au commencement de l'année 1789, dans un opéra intitulé *César*, où il jouait un rôle de femme sous un costume semblable à ceux qu'on portait à la cour de Versailles. Crescentini était venu remplacer à Rome Marchesi, dont le départ avait attristé le cœur de toutes les femmes de la ville éternelle. A la dernière représentation qu'il donna, Marchesi fut l'objet d'une ovation extraordinaire, dont il serait impossible de se faire une idée en France. On pleurait dans la salle, et les femmes apostrophaient tout haut le chanteur, en lui adressant les mots les plus tendres et les moins équivoques : *Addio, anima mia... Ricordati di me!*

En 1796, Crescentini était à Milan avec madame Grassini : il y créait le rôle de Roméo dans l'opéra de Zingarelli. L'année suivante, il chantait à Venise dans *les Horaces* de Cimarosa, puis il se rendit à Vienne, où il est resté jusqu'en 1799. Alors il partit pour Lisbonne où il rencontra madame Catalani, et, après avoir visité une seconde fois Vienne en 1805, où Napoléon eut occasion de l'entendre, Crescentini fut mandé à Paris et attaché à la cour impériale par un engagement magnifique. Crescentini possédait une voix de *mezzo soprano* d'une qualité admirable. Excellent musicien, d'une physionomie charmante et assez bon comédien pour un homme qui, pour nous servir d'une expression du droit romain, était *capi-*

Digitized by Google

tis diminutio, Crescentini était un virtuose incomparable, qui brillait surtout, ainsi que ses prédécesseurs Guadagni et Pachiarotti, dans l'expression des sentiments pathétiques. Ceux qui ont eu le bonheur d'entendre madame Pasta chanter le rôle de Roméo de l'opéra de Zingarelli peuvent se faire une idée, sans doute très-incomplète, de ce que pouvait être Crescentini dans ce même rôle qu'il avait créé, et dont il a composé l'air si célèbre *Ombra adorata*. En effet, cet air, l'un des meilleurs morceaux de cette faible partition, est de Crescentini lui-même. Il le composa à Reggio di Modena, dans l'été de l'année 1797, pour le substituer à celui qu'avait écrit Zingarelli. Ce morceau, dont le récitatif et le *cantabile* qui vient après sont si remarquables, eut un tel succès lorsque Crescentini le chanta pour la première fois, qu'on ne voulut plus entendre celui de la partition. Un soir qu'on représentait sur le théâtre des Tuileries le chef-d'œuvre de Zingarelli, Crescentini chanta d'une manière si touchante le bel air que nous venons de citer, que Napoléon en fut ému jusqu'aux larmes. Pour reconnaître dignement le plaisir qu'on lui avait fait éprouver, l'empereur envoya à Crescentini l'ordre de la Couronne de Fer. Cet acte de munificence étonna un peu les courtisans, ce qui fit dire à madame Grassini, pour excuser son camarade : *Poveretto! gli costa caro*. (Hélas! cela lui coûte cher.)

Madame Grassini était la *prima donna* toute-puissante de cette troupe privilégiée. Napoléon goûtait beaucoup son talent et aimait sa personne. Il l'avait rencontrée à sa première campagne d'Italie; elle lui rappelait à la fois les beaux jours de sa gloire et l'origine de son immense fortune. Les beaux yeux de la cantatrice avaient été pour le maître de la France comme l'étoile *mattutina*, qui s'était levée avec l'aurore de son génie. Aussi l'empereur avait-il pour madame Grassini toutes sortes de faiblesses. Il l'avait enchaînée à son trône

Digitized by Google

par des guirlandes de roses, et il lui permettait de donner cours à ses caprices, comme lui-même épanchait les siens sur la politique de l'Europe. Madame Grassini usait largement de la part d'autorité souveraine qui lui était concédée. Elle faisait plier sous sa volonté tout ce qui chantait et tout ce qui jouait d'un instrument quelconque. Le *maestro* Paër lui-même, qui n'était pourtant pas dépourvu de malice, dut passer sous les fourches caudines de la cantatrice et obéir en esclave, mais en esclave *ognor fremente*.

Cependant des nuages passagers venaient parfois troubler le bonheur de madame Grassini. La toute-puissance entraîne avec elle des amertumes qui rendent la liberté d'autant plus chère à ceux qui en ont goûté les douceurs. Il paraît que madame Grassini eut lieu d'apercevoir un peu d'altération dans ses rapports bienveillants avec l'empereur. Inquiète sur la cause qui avait amené cette froideur, elle essaya de la dissiper par une coquetterie de son invention. Paër avait composé pour madame Grassini deux opéras, *Didon* et *Cléopâtre*, dont elle jouait le principal rôle. Un jour de l'année 1807, madame Grassini alla trouver Blangini, le gracieux compositeur de tant de *canzonette* et de ces *duettini amorosi* qu'on a chantés dans tous les salons de l'Europe. « Mon ami, lui dit-elle, je viens réclamer de vous un service d'où dépend la paix de mon cœur. Je joue ce soir aux Tuileries le rôle de Cléopâtre, et je voudrais ajouter à mon rôle les trois vers suivants, que je vous prierai de mettre en musique :

Adora i cenni tuoi, questo mio cor fedele;
Sposa sarò se vuoi, non dubitar di me;
Ma, un sguardo sereno ti chiedo d'amor!

« Mon cœur fidèle recevra tes ordres toujours avec soumission. Je serai ton épouse, si tel est ton désir; ne doute pas de ma foi; mais, je t'en conjure, dirige vers moi un regard

Digitized by Google

plein d'amour et de sérénité. » Ces paroles étaient adressées par Cléopâtre à César, « et pendant toute la durée de la représentation, rapporte Blangini dans le volume de *Souvenirs* qu'il a laissés, les beaux yeux de madame Grassini ne quittèrent pas la loge impériale, attendant avec anxiété que le conquérant de l'Égypte daignât jeter sur elle *un sguardo sereno d'amor.* »

Le règne de madame Grassini finit en 1814, et la chute de l'empire entraîna celle de la cantatrice, qui, hélas! fut aussi infidèle que la fortune pour le héros qu'elle avait adoré. Toujours dramatique et toujours sensible, la *prima donna* ne put se défendre d'aller chanter des *duettini amorosi* avec lord Castlereagh, qui, pour un Anglais et pour un premier ministre, n'avait pas la voix trop fausse, nous assure Blangini, qui les accompagnait au piano. Dans ces soirées intimes, chez l'homme qui avait été le principal agent de la coalition contre Napoléon, on voyait madame Grassini, drapée dans un grand châle de l'Inde qui lui servait de manteau, déclamant avec pompe les plus beaux passages des rôles qu'elle avait joués sur le théâtre des Tuileries. Le duc de Wellington, qui assistait à ces soirées et qui aimait autant la musique que les belles cantatrices, écoutait avec ravissement cette voix magnifique qui avait charmé les loisirs du conquérant de l'Europe. Le héros équivoque de Waterloo n'était pas fâché de s'entendre dire par la belle Cléopâtre :

Adora i cenni tuoi, questo mio cor fedele,

et l'histoire nous affirme, toujours par la bouche de Blangini, que le duc de Wellington ne se faisait pas tirer l'oreille pour répondre à cette tendre supplique par *un sguardo sereno d'amor!*

Madame Grassini a cessé de chanter en public depuis 1815. Sa voix, affaiblie, l'avertit qu'il était temps d'abdiquer aussi

Digitized by Google

et de clore sa brillante carrière par un silence volontaire. Elle vécut depuis lors, tantôt à Paris et tantôt à Milan, usant noblement de sa fortune, et ayant conservé jusqu'à un âge très-avancé des restes imposants de sa beauté et de son magnifique talent. Elle est morte à Milan le 4 de janvier 1850, âgée de soixante-dix-sept ans, laissant une fortune de cinq cent mille francs.

Joséphine Grassini a été une des femmes les plus séduisantes de son temps. D'une taille moyenne, bien prise et fortement constituée, elle avait une tête ravissante, où brillaient la grâce et la passion. Ses yeux longs, doux et *languidi*, s'ouvraient lentement et se remplissaient de lumière à mesure que le sentiment faisait vibrer les cordes de sa voix pénétrante. Cette voix était un contralto de la plus belle qualité, puissant, timbré, et d'une égalité parfaite. Très-faible musicienne, ne pouvant aborder que des morceaux simplement écrits, comme l'était la musique de son époque, madame Grassini suppléait à ce défaut d'éducation première par une grande manière de phrases et par une vocalisation sonore et pleine, consistant en ornements de détail qui relevaient l'éclat de l'idée mélodique sans la surcharger de vains oripaux. Ces ornements, qui égayaient le tissu de son beau style, étaient des *appoggiature* énergiques, des *mordants*, des *grupetti* délicats, qui sont à l'art de chanter ce que seraient sur un vase précieux des ciselures finement burinées par un Benvenuto Cellini. Ayant presque passé sa vie à côté de Crescentini, madame Grassini sut profiter de l'exemple de ce virtuose admirable. Elle lui emprunta sa méthode, qui était la méthode des Guadagni, des Pachiarotti, et des plus célèbres sopranistes du XVIIIe siècle. C'est par l'expression des sentiments, par une déclamation simple et vraie que se distinguait madame Grassini. Dans sa lutte avec madame Billington, elle ne put vaincre l'hostilité que lui montrait le

Digitized by Google

public anglais qu'en déployant des qualités opposées à celles que possédait sa rivale.

J'ai eu le plaisir de voir et d'entendre madame Grassini. C'était à Paris, dans un salon particulier, où elle chanta cet air des *Horaces* de Cimarosa :

Quelle pupille tenere
Che brillano d'amore.

Sa voix magnifique, que le temps avait déjà ternie, son style large, soutenu, et sa manière incomparable de phraser, me sont restés dans la mémoire comme un idéal du bel art de chanter. Quand on a rencontré une seule fois dans sa vie de pareils talents, il est difficile de se prêter à l'enthousiasme qu'excitent de nos jours tant d'artistes médiocres.

La vie de madame Grassini a été une vie d'enchantement. Jeune, belle, passionnée et douée des plus grands artifices que puisse posséder une femme, madame Grassini a traversé la vie comme un rêve de bonheur. Les puissants de la terre se disputaient au poids de l'or un regard de ses beaux yeux, un sourire de sa bouche charmante. Ses conquêtes ont été au moins aussi nombreuses et plus durables que celles de l'homme dont elle eut les bonnes grâces et charma les loisirs. Née, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, près de Milan, dans ce beau pays de la Lombardie dont la terre forte et féconde communique à ses enfants une séve généreuse, madame Grassini, ainsi que madame Pasta, sa compatriote, et mademoiselle Grisi, sa nièce, fut essentiellement une cantatrice dramatique. Plus tendre que spirituelle et plus riche d'instinct que de véritables connaissances, elle chantait, comme le soleil rayonne, pour manifester la vie qui était en elle, sans avoir la conscience de l'effet produit, s'endormant ensuite comme l'oiseau, qui n'est éloquent que pendant la courte saison des amours. A voir cette belle tête pleine de

Digitized by Google

lumière, qui reposait sur de magnifiques épaules largement dessinées comme celles de mademoiselle Grisi, et dont la peau, fine, grasse et blanche, se colorait de la pourpre de la vie, on aurait dit la Joconde de Léonard de Vinci, qu'on peut admirer à notre galerie du Louvre. Se figure-t-on madame Grassini, sous le costume de Giulietta, à côté de Crescentini dans le chef-d'œuvre de Zingarelli! Cette musique simple, mais faiblement écrite, paraissait une œuvre de génie interprétée par de tels virtuoses. Je me la représente dans ce rôle où elle parut dans tout l'éclat de la jeunesse, et qui a été sa meilleure création, chantant avec Crescentini le duo charmant :

Dunque mio bene
Tu mia sarai?

et lui répondant d'une voix tremblante d'émotion :

Si, cara speme
Io tua sarò.

Ah! que nous sommes loin de ces temps heureux!

Madame Grassini, qui a été l'une des dernières et grandes cantatrices du siècle passé, est restée étrangère à la musique de Rossini aussi bien que madame Catalani. Avec Crescentini, son camarade et son maître, madame Grassini appartient à cette génération de virtuoses qui s'est produite entre Cimarosa et l'auteur de *Tancrède* et du *Barbier de Séville*. Il existe un fort beau portrait de madame Grassini, peint par madame Lebrun, et que l'on conserve au musée de la ville d'Avignon.

Dans une réunion où se trouvait madame Grassini, vers 1838, à Paris, on eut occasion de parler de Napoléon et de Louis XVIII. On se plaisait à les imaginer se rencontrant dans les champs élysées et se questionnant sur les grands événements qui s'étaient accomplis de leur temps. Chacune

Digitized by Google

des personnes présentes émettait son avis dans ce dialogue des morts improvisé, lorsque madame Grassini laissa échapper la naïveté suivante : « Je suis bien sûre que la première question qu'aura faite le grand Napoléon au roi Louis XVIII aura été celle-ci : — *Pourquoi n'as-tu pas conservé la pension que j'avais donnée à ma chère Grassini?* » A cette sortie pittoresque, tout le monde partit d'un éclat de rire. Puisque nous en sommes à imaginer des dialogues entre les personnages illustres qui ont franchi la rive éternelle, qu'on nous permette d'en supposer un aussi. Si par delà les limites de cette vie passagère on conserve encore quelques-unes des belles passions qui nous ont charmés sur la terre, j'aime à croire que madame Grassini cherchera à se rapprocher de la grande ombre de celui dont elle fut la cantatrice bien-aimée; et si, par une distraction à laquelle les femmes ne sont que trop sujettes, madame Grassini éprouvait encore le désir de chanter ce passage de son rôle de Cléopâtre :

Adora i cenni tuoi, questo mio cor fedele,

l'ombre courroucée du vainqueur de Rivoli et de Marengo lui répondrait sans doute : « Va chanter des *duettini amorosi* avec lord Castlereagh, que je vois là-bas, et va demander au duc de Wellington un *sguardo sereno d'amor.* » Cela dit, l'ombre auguste disparaîtrait,

Ex oculis subito, cui fumus in auras
Commixtus, fugit diversa...

Digitized by Google

CÉLESTE COLTELLINI ET PAISIELLO.

L'histoire des grands virtuoses du siècle passé est l'un des sujets les plus délicats que puisse aborder la critique. Non-seulement on a beaucoup de peine à réunir les plus simples éléments de leur biographie, mais, lorsqu'on croit être sur les traces de ces oiseaux voyageurs qui perchent aujourd'hui sur un arbre et demain sur un autre, il reste à noter les gazouillements de leur gosier, à saisir les mille nuances de vocalisation qui forment le caractère et le tissu de leur style. Dans les livres fort rares qui parlent de ces merveilleux phénomènes de l'art et de la nature, on ne trouve que l'expression d'une admiration banale, que des mots ambitieux dont il est assez difficile de préciser la signification. Pour arriver à des résultats qu'on ne puisse pas trop contester, pour se faire une opinion à peu près exacte d'un chanteur qu'on n'a point entendu, il faut comparer le récit des biographes qui nous ont transmis des renseignements sur les artistes contemporains avec la musique qui a servi de thème à leurs succès, et tirer de ce rapprochement une conclusion qui ne soit pas entachée d'idolâtrie. Telle est la marche que nous avons constamment suivie dans ces études où, nous essayons de restaurer quelques images adorées dont le temps a terni les couleurs.

Céleste Coltellini a été certainement une des cantatrices les plus intéressantes de la fin du siècle dernier. Née à Florence, vers 1764, d'un père qui n'était pas sans quelque réputation

Digitized by Google

littéraire, la jeune Coltellini reçut dans sa famille une éducation soignée, qui lui donna une supériorité incontestable dans la carrière qu'elle voulait parcourir. Elle débuta à Naples, en 1781, on ne sait trop dans quel ouvrage, car tout est mystère dans l'histoire de ces créatures charmantes. Ce qu'il y a de certain, c'est que son succès fut aussi grand que spontané et lui valut une renommée qui se répandit promptement dans toute l'Italie. La Coltellini avait alors dix-sept ans, elle était dans tout l'éclat de la jeunesse, et son talent, encore enveloppé d'une timidité pleine de grâce, laissait entrevoir un épanouissement radieux.

L'empereur Joseph II, s'étant rendu à Naples vers la fin de l'année 1783, entendit la Coltellini et fut si charmé de son talent, qu'il la fit engager pour le théâtre italien de la cour de Vienne. C'est au commencement de l'année 1785 que Céleste Coltellini arriva pour la première fois dans la capitale de l'Autriche, où elle fut très-bien accueillie par l'empereur. Joseph II parut même avoir pour cette cantatrice plus que de la bienveillance, s'il fallait s'en rapporter au témoignage un peu suspect de Lorenzo da Ponte, qui se trouvait alors à Vienne, préparant la toile où le génie de Mozart devait déposer toutes ses merveilles. Il ne faudrait point trop s'arrêter toutefois à ces méchants propos contre la Coltellini. Lorenzo da Ponte semble n'avoir méconnu son mérite que parce qu'elle passait pour être fort liée avec l'abbé Casti, son grand ennemi, qui lui disputait, dans la faveur de César, la succession de Métastase, mort depuis trois ans. Ce qui est certain, c'est que la Coltellini trouva à Vienne un public favorable et de plus les excellents conseils de Mancini, dont elle sut profiter avec beaucoup d'intelligence. Mancini était un sopraniste célèbre, qui, après avoir parcouru l'Italie en qualité de virtuose, était venu se fixer à Vienne, vers 1760, où il avait été nommé maître de chant des archiduchesses d'Autriche. Né à Ascoli,

Digitized by Google

dans les États de l'Église, élève de Bernacchi, qui tenait à Bologne une des meilleures écoles de l'Italie, Mancini possédait les bonnes traditions du bel art de charmer par les inflexions de la voix humaine, dont il transmettait les principes à ses élèves, principes qu'il a résumés ensuite dans un ouvrage curieux : — *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, — qu'on lira toujours avec fruit. Mancini, qui mourut à Vienne le 4 janvier 1800, et qui remplissait toutes les conditions qu'exigeait la chaste Marie-Thérèse d'un maître qui devait avoir l'honneur d'approcher les belles princesses dont elle était la mère, Mancini a formé un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on nous permettra de citer l'infortunée Marie-Antoinette. Lorsque le vieux sopraniste faisait chanter à cette charmante archiduchesse la cantate de Porpora, que j'ai là sous les yeux :

Parti con l'ombra è ver
L'inganno ed il piacer,

qui aurait dit que cette bouche adorable d'où s'échappaient de si douces paroles serait un jour fermée violemment par la main du bourreau !

La Coltellini, pendant son premier séjour à Vienne, chanta avec un très-grand succès dans un opéra, un *pasticcio* resté fort inconnu, *la Villanella rapita*, où elle était ravissante d'esprit et de grâce. Mozart, le divin Mozart, qui était condamné, pour vivre misérablement, à écrire jusqu'à des contredanses de guinguettes, a composé, pour la Coltellini et ses camarades, un quatuor d'abord et puis un trio qui furent intercalés dans ce *pasticcio*, dont ils étaient le plus bel ornement. Chargée de sonnets et de guirlandes, *carica di ghirlande*, comme le dit Ferrari dans ses agréables Mémoires [1], Céleste Coltellini retourna à Naples dans les pre-

1. *Aneddoti piacevoli* di Giacomo Gotifreddo Ferrari; 2 vol. petit in-8°. Ferrari a été un aimable compositeur de romances et de canzonette qui a vécu presque

Digitized by Google

miers mois de l'année 1786. Elle eut le bonheur d'y rencontrer Paisiello, qui, depuis deux ans, était revenu aussi de Saint-Pétersbourg. La Coltellini reparut devant le public napolitain, qui avait encouragé ses débuts et dont elle était restée l'idole, dans un opéra assez faible de Paisiello, le *Gare generose o gli schiavi per amore*, avec sa sœur Annetta, l'admirable ténor Viganoni et le bouffe Casasciello. C'est alors que Paisiello écrivit pour la Coltellini, dont il avait compris le talent plein de *brio* et de grâce touchante, trois opéras qui ont donné un éclat plus vif à la réputation du maître napolitain et raffermi celle de la cantatrice interprète de ses inspirations : nous voulons parler de la *Cuffiara*, de la *Molinara*, pastorale délicieuse représentée en 1786, et surtout de la *Nina pazza per amore*, chef-d'œuvre qui est resté la partition la plus complète et la plus vivace de Paisiello.

C'est dans le mois de mai 1787, dans la même année qui a vu naître le *Don Juan* de Mozart, que la *Nina* fut représentée pour la première fois à Naples, au palais royal de Caserta, avec un succès où l'enthousiasme se mêlait à l'attendrissement le plus profond. Cet opéra, qui a fait le tour du monde, et dont la postérité a ratifié le succès primitif, fut composé expressément pour la Coltellini, qui remplissait le rôle principal, — pour sa sœur Annetta, pour le ténor Lazzarini, Tasca, Trabalza et la Bollini. Il s'est conservé, dans la mémoire des hommes de goût qui suivent à Naples les progrès de l'art de chanter, une sorte de tradition sur la première représentation de la *Nina*. Il paraît que la Coltellini était si pathétique dans la romance adorable : *Il mio ben quando verrà* que les plus grandes dames de la cour, pleurant à chaudes larmes, se mirent à crier, à travers les sanglots qui étouffaient leur voix : — *Si, si verrà, il tuo Lin-*

toujours en Angleterre, où il a publié en 1830 le livre que nous citons, et qui est dédié au roi George IV.

Digitized by Google

doro; oui, oui, il reviendra, ton bien-aimé! — Heureux temps que celui où les œuvres de l'art produisaient de telles illusions, réunissant dans une émotion commune le compositeur, le virtuose et le public! Nous avons vu se reproduire presque de nos jours le même miracle, lorsque madame Pasta chanta à Paris ce rôle de la Nina où elle était inimitable. Je crois que madame Pasta a été la dernière grande cantatrice du XIXe siècle qui ait réussi à rendre la grâce simple et touchante, du chef-d'œuvre de Paisiello.

Après l'immense succès qu'elle venait d'obtenir à Naples, Céleste Coltellini dut partir pour Vienne, où elle arriva, pour la seconde fois, dans l'automne de l'année 1787. Elle parut dans un ouvrage qui était alors fort en vogue, la *Cosa rara*, de l'Espagnol Martini, dont le libretto est de Lorenzo da Ponte. Cet opéra, qui fut composé à Vienne en 1786, a eu l'insigne honneur de balancer le succès des *Nozze di Figaro*, de Mozart, qui ont vu le jour la même année et dans la même ville. Sans vouloir rapprocher des choses d'un ordre si différent, l'opéra de Martini n'est pourtant pas à dédaigner, et Mozart lui-même aimait à rendre justice aux mélodies faciles et limpides qui remplissent cette agréable partition. N'y eût-il que le charmant *duetto* si connu des vieux dilettanti :

— Pace, mio caro sposo!
— Pace, mio dolce amore!
— Non sarai più geloso?
— No, nol sarò, mio core.

cela suffirait pour expliquer le succès qu'a eu pendant trente ans cet opéra d'une facture si simple, lorsqu'il était interprété par des chanteurs comme Mandini, qui a créé le rôle du prince. Mandini était un virtuose du plus rare mérite dont la voix de ténor douce, flexible, délicate et d'un timbre délicieux rayonnait sans efforts et emplissait l'oreille d'une sonorité exquise. Doué d'une belle prestance, l'esprit orné, et

Digitized by Google

excellent musicien, Mandini réussissait surtout dans les rôles de demi-caractère que comportait le style de la plupart des opéras bouffes de son temps et particulièrement celui de la musique de Martini. Après avoir brillé successivement à Naples, Milan, Venise et Vienne, Mandini vint à Paris en 1789, et fit partie, avec la célèbre Morichelli, de cette excellente troupe de chanteurs italiens qui est restée en France jusqu'en 1792. Tous les vieux dilettanti qui ont été assez heureux pour entendre alors Mandini chanter dans la *Cosa rara* s'accordent à dire que rien de nos jours ne saurait donner l'idée d'une méthode aussi parfaite. Mon illustre maître Alexandre Choron, dans les moments fort rares où il était assez content de nous, disait : « Ah ! si vous aviez entendu Mandini dans la *Cosa rara*, vous n'auriez pas tant de peine à concevoir l'idéal que je m'efforce d'éveiller en vous. » Il terminait toujours ses petits discours en murmurant de sa voix chevrotante la phrase exquise de *Pace, mio caro sposo!* jusqu'à ce que l'émotion vînt étouffer net les restes d'une voix qui avait dû être jadis un ténor assez équivoque. Après la révolution du 10 août, Mandini retourna en Italie; il était à Venise en 1794, à Saint-Pétersbourg l'année suivante, où madame Vigée-Lebrun eut le plaisir de l'entendre et d'admirer l'un des chanteurs les plus parfaits de la fin du XVIIIe siècle.

La Coltellini ne quitta Vienne qu'après la mort de l'empereur Joseph II, arrivée le 20 février 1790. De retour à Naples, elle chanta encore pendant quelques années avec un succès toujours croissant, dont le souvenir s'est perpétué jusque dans les générations contemporaines. En 1795, elle abandonna la carrière qui avait fait sa gloire pour épouser un banquier suisse nommé Mericofre, faisant succéder ainsi à une vie pleine d'enchantements les devoirs doux et austères de l'épouse et de la mère de famille. Entourée de l'estime

Digitized by Google

universelle, madame Mericofre a vécu jusqu'en 1828, et ce sont les fils de Céleste Coltellini, de la cantatrice brillante qui a créé le rôle de la Nina dans le chef-d'œuvre de Paisiello, qui dirigent aujourd'hui une des premières maisons de banque de la ville de Naples.

Céleste Coltellini possédait une voix de *mezzo soprano* d'une étendue ordinaire et d'une flexibilité suffisante. Cette voix, juste, pure, d'un timbre *pastoso* et d'une égalité parfaite, semblait avoir été faite exprès pour exprimer des sentiments délicats, les nuances modérées de la passion. Vive, intelligente, elle saisissait promptement le côté pittoresque des rôles qu'on lui confiait, et savait leur donner une physionomie pleine de grâce et de vérité. Une taille élégante et bien proportionnée, des yeux pétillants d'esprit, un visage charmant qui s'épanouissait au moindre mot, laissant apercevoir, sous les rayons de la gaieté, une émotion tendre toute prête à déborder, tels étaient les dons naturels qui distinguaient Céleste Coltellini, dont le talent exquis a excité l'admiration de tous ses contemporains. L'Allemand Reichardt, Majer de Venise, le docteur Burney, lord Edgecumbe, da Ponte lui-même, et surtout Ferrari, parlent de la Coltellini comme de la cantatrice la plus parfaite de la fin du XVIIIe siècle. C'était un bijou, *era un giojello*, dit Ferrari, qui l'a beaucoup connue, en 1786, pendant le séjour qu'il fit à Naples, où il était allé étudier la composition sous la direction de Paisiello. « Charmante dans la *Molinara* et dans tous les rôles qu'elle jouait, ajoute le même auteur, elle fut sublime dans la *Nina*, et y produisit une telle impression, que le public osait à peine respirer... *faceva piangere.... e toglieva quasi il respiro a chi l'ascoltava e vedeva* [1]. »

M. Lablache, qui a connu dans sa jeunesse la Coltellini,

1. *Aneddoti piacevoli*, 1er v., p. 126.

Digitized by Google

nous disait un jour : « C'était la femme, la cantatrice la plus parfaite que j'aie rencontrée dans ma vie. J'ai souvent eu le plaisir de faire de la musique avec elle. Entre autres morceaux que nous aimions à chanter ensemble, je citerai un duo de *la Serva padrona*, de Paisiello, où je fus émerveillé de l'esprit, de la verve et du style que déployait cette excellente *vecchierella*, qui m'a fait comprendre ce qu'a dû être l'art de chanter *nei tempi beati!* » Comédienne pleine d'esprit et de vivacité, cantatrice émue et touchante, Céleste Coltellini possédait un talent où les nuances les plus délicates se touchaient sans se confondre et formaient un ensemble exquis. Sachant éviter le cri extrême de la passion, dont on a tant abusé de nos jours, elle se tenait aussi loin de l'imprécation furieuse que de la gaieté bruyante et folle. La mesure, l'expression tempérée des sentiments aimables, le rire innocent de l'esprit entremêlé de larmes et de *teneri sospiri*, telles étaient les qualités qui avaient fait de Céleste Coltellini la cantatrice favorite de Paisiello et comme la muse de son génie.

Dans la chaîne d'or des compositeurs napolitains, qui commence à Alexandre Scarlatti et finit à Cimarosa, Paisiello occupe une place très-importante. Né à Tarente, le 9 mai 1741, d'un père qui exerçait la profession de médecin vétérinaire, Jean Paisiello entra, à l'âge de cinq ans, dans le collége des jésuites de sa ville natale, où il reçut les éléments d'une éducation libérale. Doué d'une jolie voix que l'instinct lui faisait déjà diriger avec goût, le jeune Paisiello fut remarqué par un certain chevalier Guarducci, maître de chapelle de l'église des capucins, qui conseilla à ses parents de le conduire à Naples. Dans le mois de juin 1754, Paisiello fut admis dans le conservatoire de Saint-Onofrio de Naples, qui était alors sous la direction de Durante, le plus savant contrepointiste qu'ait produit l'école napolitaine. Après la mort de Durante, arrivée sur la fin de 1755, Paisiello reçut successi-

Digitized by Google

vement les conseils de Cotumacci et de Jérôme Abos, qui professaient les mêmes principes. Sorti du conservatoire de Saint-Onofrio en 1763, Paisiello, qui avait à peine vingt-deux ans, s'élança aussitôt dans la carrière, semant sur tous les théâtres de l'Italie les fruits de son heureuse inspiration. Il se rendit d'abord à Bologne, où il composa deux opéras bouffes, *la Pupilla* et *il Mondo alla rovescia*, qui commencèrent sa réputation. A Venise, il mit en musique deux *libretti* de Goldoni, *il Ciarlone* et *le Pescatrici*, qui furent accueillis également avec faveur, et à son passage à Rome, en 1765, il écrivit *il Marchese di Tulipano*, dont l'immense succès a fait littéralement le tour de l'Europe. De retour à Naples en 1766, Paisiello y rencontra des rivaux redoutables, entre autres Guglielmi et Piccinni, qui lui disputèrent les faveurs de la cour et les applaudissements du public napolitain, toujours mobile et changeant dans ses admirations. L'*Idolo cinese*, opéra bouffe en deux actes, fut l'ouvrage qui valut à Paisiello une victoire éclatante et qui plaça son nom parmi les grands compositeurs dont s'honorait l'Italie. Après dix années de succès obtenus dans les principales villes de la péninsule, Paisiello fut appelé par l'impératrice Catherine à la cour de Russie, où il se rendit en 1776. Dans le nombre considérable d'œuvres de toute nature que Paisiello a composées à Saint-Pétersbourg, on doit remarquer *la Serva padrona*, opéra bouffe en un acte, qui lui fut expressément commandé par l'impératrice Catherine sur ce sujet, déjà traité par Pergolèse en 1731, et puis *il Barbiere di Siviglia*, que le chef-d'œuvre de Rossini n'a pas fait oublier. En traversant l'Allemagne pour retourner en Italie, Paisiello s'arrêta à Vienne au commencement de l'année 1784, où il écrivit l'opéra de *il Re Teodoro*, sur un libretto de l'abbé Casti, ouvrage charmant, où se trouve un septuor devenu célèbre dans toute l'Europe.

Digitized by Google

Les treize années qui s'écoulent entre 1786 et 1798 forment la période la plus heureuse et la plus féconde de la vie de Paisiello. Fixé à Naples par les faveurs de la cour, il y composa une suite d'ouvrages délicieux, où il a versé tout l'arome de son doux et mélodieux génie. Parmi ces ouvrages, il faut citer *la Molinara*, *l'Olimpiade*, où se trouve l'admirable duo *Ne' giorni tuoi felici*, qui a été écrit pour la Morichelli, et enfin la *Nina*, chef-d'œuvre qui suffirait pour immortaliser le nom de Paisiello. La révolution française, en bouleversant l'Italie et surtout le royaume de Naples, vint aussi troubler la paisible existence de Paisiello. Pendant la courte durée de la république parthénopéenne, Paisiello parut en avoir épousé les principes, ce qui lui valut la disgrâce de la cour à la sanglante réaction de 1799, où Cimarosa faillit également succomber. Dépouillé de toutes ses places et privé de ses pensions, Paisiello vécut dans l'abandon jusqu'au jour où le premier consul Bonaparte, qui avait une grande admiration pour l'auteur de la *Nina*, le fit demander au roi de Naples Ferdinand IV, pour venir organiser la musique de sa chapelle.

C'est dans le mois de septembre 1802 que Paisiello arriva à Paris, où la bienveillance dont l'honorait le premier consul souleva contre lui la jalousie des compositeurs français. C'est tout à la fois pour combattre cette faveur et pour venger l'honneur des grands artistes français dont on méconnaissait le mérite que Méhul a composé l'opéra de *l'Irato*, où il avait voulu jeter le ridicule sur la musique italienne en prouvant combien il était facile d'imiter les formes élégantes qu'on trouve en si grand nombre dans les chefs-d'œuvre des Piccinni, des Guglielmi et des Cimarosa. De tous les compositeurs français qui vivaient à cette époque, Méhul était assurément le dernier qui pût se flatter de réussir dans une pareille tentative. Quoi qu'il en soit de la plaisanterie de *l'Irato*, où

Digitized by Google

Méhul fut vaincu par ses propres arguments, — car cette agréable partition renferme plusieurs morceaux remarquables, un admirable quatuor que tout le monde connaît, un très-joli trio, le duo du commencement : *Jurons de les aimer toujours*, et un air de ténor rempli de finesse, — Paisiello n'en resta pas moins le musicien favori du premier consul, qui le combla de sa munificence. Bonaparte, ayant assisté à la représentation de je ne sais plus quel opéra de Paisiello où l'on avait intercalé un air bouffe de Cimarosa : *Sei morelli e quatro bai*, fut si charmé de la musique qu'il venait d'entendre, qu'il dit à son compositeur favori : « Très-bien, *maestro*, votre opéra est fort amusant; l'air de *Sei morelli* m'a surtout fait un plaisir infini. » Étourdi par ce compliment, Paisiello s'inclina sans dire un mot, se gardant bien d'avouer à cet enfant terrible que le morceau qui l'avait frappé, était précisément le seul dont il ne lui fût pas permis de revendiquer la paternité.

En 1803, Paisiello essaya de composer un grand opéra français, *Proserpine*, qui n'eut point de succès, et après avoir organisé la chapelle de l'empereur dont il eut la direction suprême, fatigué de son séjour à Paris et des luttes qu'il avait eu à y soutenir, il demanda à se retirer dans son beau pays, permission qui ne lui fut point accordée sans peine. De retour à Naples, où régnait encore la maison de Bourbon, Paisiello y retrouva la brillante position qu'il avait eue avant sa disgrâce. Le gouvernement de Joseph Bonaparte et celui de Murat lui conservèrent les mêmes avantages ; mais, à la seconde restauration de 1815, le pauvre Paisiello fut abandonné encore une fois, et l'auteur du *Marquis de Tulipano*, du *Barbier de Séville*, du *Roi Théodore*, de *la Molinara* et de la *Nina* mourut à Naples, presque dans l'indigence, le 5 juin 1816, à l'âge de soixante-quinze ans.

Paisiello était un homme d'un esprit fin et assez cultivé.

Digitized by Google

Simple dans ses mœurs, doux et facile avec tous ceux qui vivaient dans sa familiarité et qui n'inquiétaient ni sa réputation ni ses intérêts, il était redoutable pour ses rivaux, dont il cherchait quelquefois à combattre les succès par les moyens les plus indignes. C'est ainsi qu'il a eu successivement des démêlés pénibles avec Guglielmi, Piccinni, avec le bon Cimarosa en 1793, et puis enfin avec Rossini, qui fit voir au vieux maître napolitain qu'il avait assez bien compris le héros de Beaumarchais. D'une stature élevée et forte, Paisiello avait une figure pleine de charme. Dans le portrait si connu qu'a fait de lui madame Lebrun, on le voit assis à son clavier, les yeux levés vers le ciel, où il semble chercher les mélodies touchantes qui remplissent ses partitions. Telle a dû être l'expression de son beau visage, lorsqu'il a trouvé l'admirable romance de *Nina : Il mio ben quando verrà.*

On peut diviser l'école napolitaine, depuis Alexandre Scarlatti, son fondateur, jusqu'à Cimarosa, qui en est le dernier rejeton, en trois différents groupes de compositeurs qui expriment les principales phases de son développement. Dans le premier groupe, qui remonte au commencement du XVIIIe siècle, on trouve Alexandre Scarlatti et ses successeurs immédiats, Vinci, Porpora, Durante, Pergolese et Leo. Dans le second, on remarque Jomelli, Traetta, Piccinni, etc., et dans le troisième, Guglielmi, Sacchini, Paisiello et Cimarosa. Ces trois groupes, qui remplissent l'espace d'un siècle, résument tout le progrès de la musique italienne depuis la naissance de l'opéra jusqu'à la révolution française, où commence une ère nouvelle. Scarlatti, qui, né en 1657, touche presque à Monteverde, le vrai créateur de l'opéra et l'auteur d'une révolution importante dans l'harmonie, Scarlatti donne à la parole une expression plus logique et plus aisée, et trouve la démarcation qui sépare désormais le simple récitatif de l'épanouissement mélodique. L'air, le duo, toutes

Digitized by Google

les formes de la mélodie vocale, ne font que de naître sous la main de Scarlatti, qui les accompagne d'une harmonie très-serrée, remplie de modulations incidentes, et d'un orchestre qui ne se compose guère que du quatuor, relevé par quelques bouffées d'instruments à vent, tels que la flûte, le hautbois et le cor. C'est sur ce fond, transmis par Scarlatti, que travaillent Vinci, Porpora, Durante, et surtout Pergolèse et Leo, qui donnent à la mélodie une suavité inconnue jusqu'à eux. Pergolèse et Leo sont, en effet, les compositeurs les mieux inspirés de ce premier groupe, dont l'influence se prolonge jusqu'à l'arrivée de Jomelli, vers 1740. Contemporain de Métastase, dont il fut l'ami et qui venait de réformer la langue du drame lyrique, Jomelli est, avec Durante, le plus savant musicien de l'école napolitaine. Génie vigoureux et hardi, il embrasse tous les genres, et réussit aussi bien dans la musique religieuse que dans l'opéra, dont il renforce l'orchestre et développe toutes les parties.

Jomelli et Traetta sont les deux premiers compositeurs italiens qui ont pressenti la révolution que Gluck devait opérer quelques années après. Ils ont devancé l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphée* dans la réforme du drame lyrique, en donnant à la passion un langage plus énergique et plus vrai. Fidèles observateurs de la logique des caractères et des situations, Traetta et surtout Jomelli cherchent le pittoresque dans l'expression des sentiments élevés, et ils atteignent le but qu'ils s'étaient proposé par une plus grande variété dans le choix des rhythmes, par la vivacité des modulations et la vigueur relative des accompagnements. Après la mort de Jomelli, arrivée le 28 août 1779, les successeurs de ce grand homme semblent abandonner tout à coup le chemin qu'il leur avait tracé, et, au lieu de continuer à développer la partie sérieuse d'une fable dramatique, en agrandissant le cercle de l'action et le nombre des caractères. Les musiciens illustres qui for-

Digitized by Google

ment la dernière génération de l'école napolitaine s'attachent presque exclusivement au genre de l'opéra buffa, qu'ils poussent jusqu'à sa perfection.

On le voit, l'école napolitaine, fondée par Alexandre Scarlatti au commencement du XVIIIe siècle et qui finit à Cimarosa, mort prématurément en 1801, occupe une place importante dans l'histoire de la musique italienne. Dans l'espace d'un siècle, elle épuise à peu près toutes les formes mélodiques qui peuvent servir à l'expression des sentiments aimables qui flottent à la surface de l'âme sans trop l'agiter. Jomelli et Traetta ont essayé de fouiller plus avant dans les profondeurs du cœur humain, de peindre les caractères et les situations compliqués par une instrumentation plus vigoureuse et des modulations moins prévues. Cependant, leur exemple n'a pas produit tous les résultats qu'on devait en espérer, et c'est à Gluck qu'appartient la gloire d'avoir continué la réforme du drame lyrique, qui avait été commencée par Jomelli. On pourrait comparer le rôle de l'école napolitaine à celui que joue l'école romaine dans l'histoire de la peinture en Italie; on trouverait plus que de l'analogie entre la supériorité reconnue de celle-ci dans le dessin et l'incontestable prééminence de celle-là dans la mélodie douce et touchante. Sur ce dessin pur et charmant de l'école napolitaine, Rossini viendra jeter les brillantes couleurs de son magnifique génie.

Dans le groupe de compositeurs illustres qui forment la dernière génération de l'école napolitaine, Paisiello se fait remarquer par une physionomie particulière. Doué d'une imagination douce, il trouve des mélodies heureuses qui jaillissent sans efforts de son cœur ému. S'il n'a pas la fraîcheur, la suprême élégance et le *brio* de Cimarosa, il possède un accent de tendresse si vraie et si profonde, qu'il a mérité le surnom de musicien de l'amour. Ce n'est pas à dire que l'au-

Digitized by Google

teur du *Barbier de Séville*, du *Roi Théodore* et de *la Molinara* manque d'entrain et de gaieté; mais le rire de Paisiello n'a pas la soudaineté, la souplesse et le pétillement de celui de Cimarosa et de Guglielmi, et, dans les scènes les plus comiques, sa gaieté ressemble à un rayon de soleil dont un léger nuage contrarie l'essor et tempère l'éclat. Comme presque tous les compositeurs napolitains, excepté Durante et Jomelli, Paisiello avait plus de pratique, de dextérité de main que de véritable science. Son harmonie est correcte, mais extrêmement simple. Il module peu, et, lorsque cela lui arrive, il ne s'éloigne guère du point de départ; il va de la *tonique* à la *dominante*, et puis *subito a casa*, comme dit plaisamment Ferrari. Son instrumentation, suffisante pour le temps, est presque aussi simple que l'harmonie, qui lui sert d'aliment. On ne trouve pas dans l'orchestre de Paisiello la variété de rhythmes et les épisodes piquants qu'on remarque dans celui de Cimarosa. Il y a lieu de s'étonner qu'un homme qui a vécu longtemps en Russie et qui connaissait les chefs-d'œuvre d'Haydn et de Mozart, dont il admirait le génie, n'ait point essayé d'enrichir sa palette de quelques effets nouveaux qui auraient fortifié l'expression de ses admirables mélodies; mais l'heure de conclure une sainte alliance entre l'école allemande et l'école italienne n'était point encore arrivée.

Cette différence des temps et des écoles, qui en expriment le caractère, se fait surtout remarquer entre *le Barbier de Séville* de Paisiello et celui de Rossini. Ces deux compositeurs illustres, traitant le même sujet à trente ans d'intervalle l'un de l'autre, ont prouvé combien le génie lui-même subit l'influence du milieu où il s'agite. Dans la partition de Paisiello, qui a fait le tour de l'Europe, et dont il n'a pas été facile d'effacer le souvenir, rien ne fait pressentir l'incomparable chef-d'œuvre qui viendra un jour illuminer la comédie

Digitized by Google

de Beaumarchais. De tous les musiciens de l'ancienne école napolitaine, Cimarosa seul aurait eu l'esprit et l'élégance nécessaires pour lutter sans trop de désavantage avec le génie de Rossini. Ce n'est pas à dire que *le Barbier de Séville* de Paisiello ne renferme des morceaux remarquables qu'on pourrait encore entendre avec plaisir, tels que le second air de Figaro, celui de Rosine, qui vient après, et qu'accompagne un dessin plein de tendresse des premiers violons et de la viole ; le trio fort comique de l'éternument entre La Jeunesse, L'Éveillé et Bartolo, trio que Rossini a imité en le surpassant dans *l'Italiana in Algeri;* l'air de la calomnie, qui n'est pas non plus à dédaigner, et puis le quintette qui est placé dans la même situation que celui de Rossini, dont il est bien loin de reproduire la gaieté, le pittoresque et l'inépuisable malice. Avec des moyens différents, Paisiello a traité *le Barbier de Séville* comme Mozart, avec une puissance de coloris et d'invention incomparables, a traité *le Mariage de Figaro :* tous deux ont tempéré la verve de Beaumarchais en enveloppant son rire sardonique d'une mélodie suave qui en émousse l'âcreté. Il fallait une révolution pour enfanter *le Barbier de Séville* de Rossini, où éclatent l'entrain, l'hilarité et les passions d'un siècle de miracles.

Musicien aimable et touchant, d'une imagination douce et tempérée qui ne s'élève ni à l'accent pathétique et troublé de l'opéra moderne, ni à la gaieté lumineuse des Guglielmi et des Cimarosa, Paisiello réussit à peindre le demi-sourire de la coquetterie féminine et les langueurs de l'amour, dans une condition modeste de la vie. Si, dans *le Barbier de Séville*, dans *le Roi Théodore* et dans *la Molinara*, on trouve de nombreux morceaux où se révèle la partie comique de son talent, c'est dans la *Nina* qu'il a condensé tout ce que son cœur avait de tendresse et de mélodies suaves. Il disait à son élève Ferrari, en lui montrant le livret français de Marsolier,

Digitized by Google

qui avait été mis en musique par Dalayrac en 1786 : « Si je réussis à rendre tout ce que m'inspire ce sujet, j'aurai fait mon chef-d'œuvre. » Et Paisiello ne s'est pas trompé. Est-il besoin de citer tous les morceaux remarquables que renferme cette délicieuse partition : le chœur de l'introduction *Dormi, o cara*, la romance si connue avec le beau récitatif qui la précède, le duo *O momento fortunato!* entre Nina et Lindoro, le finale du second acte, et la chanson admirable du pâtre qui semble avoir été soupirée par les pipeaux d'un berger de Théocrite ? On assure en effet que cette mélodie pleine de langueur est un chant populaire de la Sicile que Paisiello aurait recueilli, et dont il avait déjà tiré la première phrase de ce duo de *la Molinara* ;

Il mio garzon il piffero suonava
E accanto il mio molino io fatigava.

L'œuvre de Paisiello, qui ferme le XVIIIe siècle, porte les traces irrécusables du pays et de l'école où s'est développé ce musicien délicieux. Dans la génération nouvelle qui s'est produite depuis cinquante ans, Bellini est le seul compositeur italien qui rappelle fortement les vieux maîtres napolitains, et surtout Paisiello. Né sous le même climat, doué d'une âme tendre et mélancolique qui recherche la solitude et se complaît dans un cercle assez restreint de sentiments aimables, Bellini se sépare brusquement de la foule bruyante d'imitateurs qui suit le char de Rossini, et il va donner la main à Paisiello, dont il rajeunit la touchante mélopée. Dans le chef-d'œuvre du jeune *maestro* de Catane, on retrouve *il dolce lamento* de la *Nina*, l'œuvre bien-aimée de Paisiello.

Entre le compositeur dramatique et les virtuoses chargés de rendre sa pensée, il y a un échange de services, de forces et d'influences dont on ne s'est pas suffisamment occupé à démêler les résultats curieux. Tel chanteur éminent qui pose

Digitized by Google

devant le musicien comme un modèle devant un peintre d'histoire éveille souvent, dans l'imagination du maître, un ordre d'inspirations qui auraient pu, sans lui, rester endormies. Très-souvent aussi un artiste médiocre ou capricieux oblige le compositeur à subir son mauvais goût et l'entraîne dans sa chute. A de rares exemples près, on peut juger du mérite et du style d'un virtuose par les opéras où il a brillé et par les rôles qui ont fait sa réputation. Tout grand compositeur dramatique qui vient renouveler ou simplement modifier les formes existantes de l'art, suscite une pléiade de chanteurs qui s'inspirent de son génie, et il y a des époques où les imitateurs d'un chef d'école ne font un instant illusion aux contemporains, que grâce à des virtuoses habiles qui donnent à leurs pâles compositions un éclat passager. Aussi l'art de chanter, comme nous avons eu souvent occasion de le dire, se ressent-il toujours des mouvements de la musique dramatique, dont il partage les vicissitudes. Il serait donc facile de caractériser le génie d'un compositeur par le talent des chanteurs auxquels il aimait à confier la traduction de sa pensée, et l'on trouverait dans cette association souvent fortuite une certaine analogie de goût et d'inspiration dont le concours enfante les chefs-d'œuvre. Gluck n'aurait pas fait peut-être son opéra d'*Orfeo*, s'il n'eût trouvé un chanteur aussi admirable que l'était le sopraniste Guadagni, et croit-on que Mozart se fût abandonné aux caprices bizarres qui remplissent le rôle de la reine de la nuit dans *la Flûte enchantée*, s'il n'y avait été forcé par une prima donna *assoluta*, dont la voix de soprano suraigu parcourait une échelle d'une immense étendue? Lorsque Rossini a écrit son *Barbier de Séville* en 1816 à Rome, il a dû certainement consulter les aptitudes de Garcia, qui a créé le rôle d'Almaviva, de Zamboni, qui a chanté celui de Figaro, et de madame Georgi Righetti, dont la voix de *mezzo soprano* explique pourquoi l'illustre maes-

Digitized by Google

tro a composé la partie de la vive et sémillante Rosine, dans un diapason qui semble mieux convenir à des caractères plus sérieux. L'œuvre tout entier de Rossini pourrait s'analyser par le talent et l'individualité des chanteurs qu'il a rencontrés sur son chemin, et dont l'influence sur le génie du grand musicien a été plus considérable qu'on ne le croit communément. N'y a-t-il pas aussi une analogie frappante entre le talent de Rubini, de madame Pasta et le génie de Bellini, qui a composé pour ces deux artistes la *Sonnambula* en 1831 ? Les meilleurs ouvrages de Jomelli ont été écrits pour deux virtuoses célèbres, la Deamicis et le sopraniste Joseph Aprile. Viganoni était le ténor favori de Cimarosa, celui qui avait le mieux compris le rôle de Paolino du *Mariage secret* et l'air admirable de *Pria che spunti*. Enfin par son talent tempéré, par sa voix touchante et les grâces de sa personne, Céleste Coltellini était la femme qu'il fallait au génie de Paisiello pour lui inspirer son chef-d'œuvre.

C'est à Naples, c'est en 1784, nous l'avons dit, que la Coltellini et Paisiello se rencontrèrent pour la première fois ; mais ce n'est que deux ans après, en 1786, que la cantatrice, revenue de Vienne, eut des relations suivies avec le compositeur. Ce fut l'époque la plus heureuse de sa vie et la période la plus brillante de sa carrière. Remplie d'admirateurs, sa maison était le rendez-vous de la meilleure compagnie. La Coltellini avait plusieurs frères et trois sœurs, l'une plus jolie que l'autre, qui attiraient autour d'elles tout ce qu'il y avait à Naples d'hommes distingués, d'artistes célèbres et de femmes à la mode. L'abbé Galiani y allait souvent dépenser sa verve en mots piquants et en contes facétieux. Il s'y rencontrait avec lady Hamilton, cette beauté célèbre qui devait jouer un rôle si funeste dans la révolution de 1799 ; mais alors, à cette époque paisible de 1780 à 1790, la société napolitaine était comme toute l'Italie, endormie par des chansons et se livrait

Digitized by Google

à ce *far niente* délicieux dont on l'a bien corrigée depuis. Le roi Ferdinand IV cultivait la musique, jouait de la vielle, allait à la pêche et se plaisait à vendre à ses chers *lazzaroni*, dont il avait les mœurs, les produits de sa royale industrie. La reine Caroline employait ses loisirs et sa jeunesse en galanteries plus ou moins relevées; les courtisans faisaient des sonnets, et l'Anglais Acton gouvernait le royaume, ce qui faisait dire aux plaisants :

Hic regina,
Hæc rex;
Hic, hæc, hoc Acton.

Personne ne pressentait encore l'horrible tempête qui devait briser cette royauté de carnaval.

Lady Hamilton, dont nous venons de prononcer le nom, était une femme d'une beauté remarquable, dont l'esprit n'était pas moins séduisant que les beaux yeux. Elle avait une voix de soprano étendue, savait la musique et chantait avec goût de jolies mélodies écossaises qu'elle accompagnait elle-même sur le clavecin. Aprile et Millico lui avaient donné des leçons de chant; Fenaroli la dirigeait dans l'étude de l'harmonie; Cimarosa et Paisiello se plaisaient à lui communiquer les meilleurs morceaux de leur composition. Lorsque lady Hamilton se montrait en public, au théâtre ou bien à la promenade, on s'arrêtait pour la voir, et chacun disait : *Eccola*, *eccola*, la voici, la voici, — *la bella vergine!* — Sa réputation était alors si pure, que les mères la proposaient comme modèle à leurs filles. Lady Hamilton était fort liée avec la Coltellini et ses trois sœurs; elles faisaient souvent de la musique ensemble devant un public choisi, qui accourait à ces fêtes charmantes, auxquelles participait aussi quelquefois la Morichelli, cantatrice d'un rare mérite, que le grand succès de la Coltellini empêchait de dormir. La Morichelli est

Digitized by Google

venue à Paris en 1789, et, après la révolution du 10 août, elle se rendit à Londres, où elle trouva la Banti, qui lui disputa le terrain avec un courage héroïque. C'est pour la Morichelli que Paisiello a composé *l'Olimpiade*, où se trouve ce duo fameux : *Ne' giorni tuoi felici*, qui a fait oublier tous ceux qui avaient été composés jusque-là sur le même sujet et pour la même situation. Le plus remarquable de ces duos était celui de Sacchini.

En 1815, Ferrari, qui depuis longtemps s'était fixé en Angleterre, fit un voyage à Naples pour y voir son vieux maître. Muni d'une lettre de recommandation de la duchesse d'Orléans, depuis reine des Français, Ferrari conduisit le pauvre Paisiello chez le prince Léopold, frère de la duchesse d'Orléans, qui lui dit : « *Signor cavaliere Paisiello*, j'ai beaucoup entendu parler de vous et de votre musique depuis que je suis au monde. Quel est celui de vos opéras que vous estimez le plus? — Altesse royale, je ne saurais dire si c'est le *Barbier de Séville*, *le Roi Théodore* ou bien la *Nina*. » Et en prononçant ce dernier nom, Paisiello fondit en larmes. En sortant de chez le prince, Paisiello s'écria en dialecte napolitain : « Que je suis malheureux! si ce prince était le roi, je retrouverais certainement ma pension. — *Mannaggia la mia sorte! se chisto principe fosso lo re, io recuperarei sicuramente la mia pensione.* »

Céleste Coltellini, qui a créé les rôles de la Cuffiara, de la Molinara et de la Nina, a été la cantatrice favorite du musicien le plus suave de la vieille école napolitaine. Mon imagination, ravie par le chef-d'œuvre du maître, me représente cette femme charmante, qui a excité l'enthousiasme des juges les plus difficiles, dans un lointain prestigieux, au milieu d'un monde choisi, qu'elle ravissait par la douceur de sa voix, par la vivacité et le naturel de son jeu, par l'expression de son style élégant. Je la comparerais volontiers à ce qu'a été de

Digitized by Google

nos jours madame Pasta, moins le casque de Tancrède et le cri de Desdémone. Il me semble la voir accoudée à la fenêtre de son joli moulin, la tête ornée d'une fleur qui se penche galamment sur l'oreille, le regard distrait et attendri, et chantant au déclin du jour qui l'éclaire d'un rayon mélancolique, cette mélodie touchante qu'elle a inspirée à Paisiello, et qui exprime si bien la tristesse d'un cœur délaissé :

Nel cor più non mi sento
Brillar la gioventù,
Amor, del mio tormento,
Amor, sei colpa tù [1] !

1. Dans un journal de musique qui n'a eu qu'une très-courte existence et qui fut publié en 1803 par un nommé Cocatrix, on trouve (dans le numéro 14) une lettre de Brack, où il est longuement question de la Coltellini, qui habitait alors Marseille où elle est restée de 1800 à 1804. Dans cette lettre toute remplie d'admiration pour la célèbre cantatrice, on apprend que Paisiello, en écrivant la *Nina*, avait essayé d'introduire dans l'opéra bouffe italien l'usage du dialogue parlé à la place du récitatif cursif qu'on y débite, sur un simple accompagnement de piano et de violoncelle. Cette innovation imitée de l'Opéra-Comique français n'ayant pas réussi, Paisiello fut obligé de revenir sur ses pas, et d'ajouter un récitatif à son délicieux chef-d'œuvre. Ajoutons que ce Brack, qui était administrateur des douanes à Marseille en 1801, a traduit en 1809 le voyage musical de Burney, qui est dédié à madame Méricofre, née *Céleste Coltellini*. Dans la préface de cette traduction d'ailleurs très-médiocre, Brack nous apprend que le père de la célèbre cantatrice, l'*abate Coltellini*, est l'auteur d'un poëme d'*Ifigenia* mis en musique par Traetta, et représenté à Vienne en 1760.

Digitized by Google

HASSE ET LA FAUSTINA

Il y a longtemps qu'il existe des relations historiques entre l'Allemagne et l'Italie. Malgré la barrière des Alpes que la nature a mise entre elles, ces deux nations, d'origine si différente et de caractère si opposé, n'ont pas cessé de se rapprocher et de se combattre tour à tour. Sans parler des Romains, qui ont franchi le Rhin du temps de César et d'Auguste, et qui ont déposé le long de ce fleuve magnifique les premiers germes de la civilisation, sans même s'arrêter à l'invasion des Barbares, qui ont mêlé, dans un désordre fécond, le génie du nord à celui de la race latine, l'empereur et le pape, ces deux moitiés de la puissance politique et spirituelle au moyen âge, ne se sont-ils pas disputé pendant des siècles le gouvernement du monde? La domination de l'Autriche sur la Lombardie, qui est le résultat final de cette lutte mémorable de l'empire et de la papauté, domination qui, pour le dire en passant, constate le triomphe des combinaisons politiques sur les antipathies de race et les obstacles naturels, a maintenu entre l'Allemagne et l'Italie des relations forcées qui ont eu leur influence sur les productions de l'esprit.

Venise aussi a eu des rapports constants et de toute nature avec l'Allemagne. Les villes d'Augsbourg et de Nuremberg ont été pendant longtemps les entrepôts de son commerce avec le Nord, points intermédiaires où elle faisait parvenir les richesses de l'Orient, dont elle a été la dispensatrice jus-

Digitized by Google

qu'à la fin du XVIe siècle. Ces relations tout extérieures en amenèrent nécessairement de plus intimes entre les esprits, et l'on peut dire que Venise a joué dans les temps modernes le rôle que la ville d'Alexandrie a joué dans l'antiquité : elle a été un confluent de doctrines diverses, un lieu prédestiné où s'est accompli le mariage mystique du Nord et du Midi, de la rêverie et du souffle panthéistique du peuple allemand avec la grâce, la lumière et la précision des Italiens. Qui ne connaît les rapports nombreux qui existent entre l'école flamande et l'école vénitienne? N'est-ce pas à Venise qu'Antonello de Messine est venu divulguer le secret de la peinture à l'huile que lui avait communiqué Jean de Bruges? et ne sait-on pas que le plus grand peintre de l'Allemagne, Albert Dürer, a trouvé à Venise une hospitalité généreuse, et dans Jean Belin un protecteur et un ami? Dans l'histoire de la musique, la relation des deux écoles est encore plus féconde en résultats curieux. C'est un Belge, par exemple, Adrien Willaert, qui, nommé organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc en 1527, y a posé les bases d'un enseignement scientifique de la composition, et c'est un élève de l'école de Venise, Henri Schütz, qui fut le premier directeur de la chapelle de l'électeur de Saxe, George Ier, dont il organisa la musique ; c'est lui aussi qui a fait représenter à Dresde le premier opéra qu'on y ait entendu, la *Daphné* de Rinuccini, traduite en allemand par le poëte Opitz et que Schütz mit en musique en 1627, pour célébrer le mariage de la sœur de l'électeur de Saxe avec le landgrave de Hesse.

Non-seulement les opéras et les virtuoses italiens régnèrent sur tous les théâtres princiers de l'Allemagne depuis le commencement du XVIIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, mais la musique même du culte protestant a subi l'influence du goût ultramontain, qui était alors le goût prépondérant dans toute l'Europe. Luther, en se séparant de l'unité catholique, avait

Digitized by Google

conservé dans son église les plus belles mélodies du plain-chant grégorien, qu'il fit arranger en choral à trois et quatre parties d'une harmonie très-simple. Le choral, expression contenue et pieuse des sentiments de tous les fidèles réunis, était la seule forme musicale admise par le culte protestant, lorsqu'un groupe de compositeurs, qui tenait à l'école vénitienne par une tradition directe, introduisirent dans l'église réformée du nord de l'Allemagne les *monodies*, c'est-à-dire les airs, les récitatifs et toutes les fantaisies vocales du style dramatique que Monteverde venait d'inaugurer à Venise. Les musiciens hardis qui opérèrent cette révolution dont l'histoire a gardé le souvenir sont Jean Eccard, élève d'Orland de Lassus; Stobaeus, élève de Jean Eccard; Henri Albert, Michel Praetorius et Henri Schütz, que nous avons déjà nommé, tous grands admirateurs du génie italien et surtout de l'école de Venise, dont ils étaient pour ainsi dire les disciples. Cette influence de l'Italie sur le génie allemand, cette attraction puissante et sympathique que Venise a exercée pendant si longtemps sur les plus illustres compositeurs du pays de Gluck et de Mozart, se révèle d'une manière toute charmante dans l'alliance longue et prospère du compositeur Hasse avec la Faustina.

Qui n'a entendu prononcer ces deux noms, qui ont été dans toutes les bouches pendant la première moitié du XVIIIe siècle, et qui ont rempli l'Europe du bruit de leur renommée? Dans ce moment surtout, lorsque l'Allemagne semble vouloir rompre tous les liens qui la rattachent à l'école italienne, lorsqu'un groupe d'esprits faux et aventureux, tels que MM. Richard Wagner et Listz, s'efforcent de créer une école impossible, qui serait la négation de toutes les lois sanctionnés par le temps et par les chefs-d'œuvre qu'elles ont enfantées, il nous a paru utile de faire une excursion dans le passé, de raconter la vie d'un compositeur et d'une

Digitized by Google

cantatrice illustres qui ont été l'expression d'une période brillante de l'histoire de la musique dramatique en Allemagne. Aussi bien on a publié depuis quelque temps au delà du Rhin plusieurs livres intéressants, qui touchent par quelques points au sujet que nous voudrions traiter. Nous signalerons entre autres une fort bonne histoire de l'art dramatique en Allemagne, par Édouard Devrient [1], qui nous a fourni plus d'un renseignement curieux sur la création des premiers théâtres lyriques dans la patrie de Gluck, de Mozart et de Weber.

Jean-Adolphe Hasse est né à Bergdorf, petite ville dans les environs de Hambourg, le 25 mars 1699. Fils d'un pauvre organiste qui était à la fois maître d'école, il reçut de son père les premières notions de l'art qui devait illustrer son nom, puis il alla continuer ses études dans la grande ville anséatique qui était alors le centre d'un remarquable mouvement musical. D'heureuses dispositions, une physionomie agréable et une très-belle voix de ténor le firent remarquer d'un poëte influent, Ulrich Kœnig, qui le recommanda au directeur de l'opéra de Hambourg, au célèbre Keiser, homme de génie qu'on peut considérer comme le premier compositeur qui ait essayé d'écrire de la musique dramatique d'après des paroles allemandes. C'est en qualité de virtuose que Hasse débuta, en 1718, au théâtre de Hambourg dans les opéras de Keiser, dont les conseils ont eu la plus grande influence sur le développement de ses facultés. Les succès qu'il obtint d'abord dans cette carrière difficile, et quelques morceaux de sa composition qui annonçaient du talent, lui valurent bientôt une nouvelle recommandation de Kœnig. Ce poëte adressa le jeune Hasse à la petite cour de Brunswick, où il arriva en 1722. Il parut d'abord comme chanteur sur le théâtre de cette résidence, où il fit représenter un an après,

1. *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 3 vol. petit in-4°. Leipzig, chez J.-J. Weber.

Digitized by Google

en 1723, son premier opéra, *Antigonus*, qui eut un très-grand succès et qui lui valut la protection du prince. Cet opéra, qui, vraisemblablement, ne renfermait qu'un ou deux morceaux agréables plus ou moins développés, laissait aussi apercevoir tout ce qui manquait encore à l'instruction du jeune compositeur. Le duc de Brunswick se décida donc à envoyer Hasse en Italie pour y perfectionner ses études musicales.

C'est en 1724 que Hasse quitta sa patrie pour aller dans le beau pays de la lumière et de la mélodie, le rêve d'or de tous les poëtes, de tous les artistes allemands, la terre de promission où ils aspirent dès l'enfance. Il arriva à Naples et se mit d'abord sous la discipline de Porpora, dont le caractère et les conseils n'eurent point de prise sur son esprit. Comme Hasse était un très-habile claveciniste pour son temps, il était fort recherché par la belle société, où il eut occasion de se faire entendre du vieux Alexandre Scarlatti, qui le prit en amitié et lui voua une affection toute paternelle. Quarante-cinq ans plus tard, en 1769, le jeune Mozart touchera aussi du clavecin dans un conservatoire de Naples, devant un grand maître de cette école féconde, Jomelli, dont il excitera l'admiration. Aidé des conseils et de la protection de Scarlatti, Hasse eut le bonheur de rencontrer un riche marchand qui lui demanda une sérénade à deux voix pour une fête de famille, sérénade qui fut ensuite chantée en public par le célèbre Farinelli et la Tosi, cantatrice éminente. Le succès de cette première production fut si grand à Naples, que le jeune et *caro Sassone*, comme l'appelaient déjà les belles dames, reçut l'ordre de composer pour le grand théâtre royal un opéra, *Sésostrate*, qui fut représenté dans le mois de mai 1726, et dont le succès répandit le nom du jeune maître dans toute l'Italie.

En 1727, Hasse se rendit à Venise, où l'appelaient son bon

Digitized by Google

génie et l'éclat dont jouissait alors cette ville unique dans les annales du monde. Il avait vingt-huit ans, il était dans la force de l'âge et dans ce premier épanouissement de la célébrité qui accroît à l'infini les illusions de la jeunesse. Hasse fut accueilli avec une grande distinction par la haute aristocratie vénitienne, qui l'admit dans ses palais et dans ses *casini*. Applaudi au théâtre, applaudi à l'église et recherché dans le monde dont il charmait les loisirs par sa belle voix de ténor et son talent sur le clavecin, Hasse fut bientôt le *maestro* à la mode que les dames couronnaient de fleurs, que les petits abbés *di qualità* poursuivaient de leurs sonnets, et que les gondoliers accompagnaient de leurs bruyantes acclamations : *E viva il caro Sassone!* Il fut nommé professeur à l'une des quatre *scuole* de Venise, celle *degl' Incurabili*, pour laquelle il composa un *Miserere* à quatre voix avec accompagnement d'instruments à cordes, morceau resté célèbre, et dont le père Martini, qui s'y connaissait, a fait le plus grand éloge. Après un court voyage à Naples en 1728, où Hasse se rendit pour y faire représenter un nouvel opéra, *Attalo, re di Betinia*, qui confirma ses premiers succès, il revint à Venise, où devait s'accomplir un des plus grands événements de sa vie.

Il y avait alors dans cette ville d'enchantements une femme jeune, belle, d'un esprit magique, une de ces reines de l'art et de la fantaisie comme l'Italie seule en sait produire. Née à Venise, d'une famille honorable, on ne sait trop quel jour ni dans quel mois de la première année du XVIIIe siècle, Faustina Bordoni fut destinée dès son jeune âge à la carrière dramatique. Intelligente, vive et pleine d'ambition, elle étudia avec ardeur les principes de la musique sous Francesco Gasparini, qui avait été le maître de Marcello et le directeur du conservatoire *della Pietà*. Les rares dispositions de la Faustina, les charmes de sa personne et les magnificences de son

Digitized by Google

bel organe fixèrent l'attention du grand benedetto Marcello, l'auteur des admirables psaumes que tout le monde connaît. Il eut occasion de rencontrer la jeune Faustina chez son amie Isabella Renier Lombria, qui tenait dans son salon des *conversazioni* très-recherchées des hommes à la mode. Marcello attira la Faustina dans son palais, qui était situé sur le Grand-Canal, et dont il avait fait aussi une sorte d'académie où se rendait tout ce qu'il y avait à Venise de poëtes et de musiciens célèbres.

Marcello était un grand seigneur dont l'illustration historique était rehaussée par une vaste érudition, par un esprit mordant et plein de malice, par un noble caractère et un génie de premier ordre. Cultivant la poésie, la littérature et surtout la musique en amateur, il se plaisait à encourager la jeunesse studieuse de sa bourse et de ses conseils. Il donna des leçons à la charmante Faustina, il lui apprit à bien respirer, à poser la voix, et à dire le récitatif, qui était, selon Marcello et les meilleurs maîtres du commencement du XVIIIe siècle, la partie la plus importante de l'art de chanter. Il travaillait alors à ses psaumes, dont le texte avait été traduit en vers italiens par son ami Girolamo Justiniani, un autre grand seigneur de Venise qui ne se contentait pas non plus des avantages qu'il tenait de la naissance. La Faustina fit ses premiers débuts à Venise, à l'âge de seize ans, dans *Ariodante*, opéra d'un compositeur obscur, Polarolo. Devant ce peuple d'artistes qui savait concilier le sérieux de la politique avec les folles distractions d'une vie de plaisir, les soucis du commerçant avec les fantaisies d'un gentilhomme, son succès fut éclatant. Néanmoins, soit que la Faustina fût mécontente d'elle-même, soit plutôt que son illustre maître Benedetto Marcello lui eût fait comprendre tout ce qui lui manquait encore pour atteindre le but que sans doute il avait assigné à son ambition, elle disparut tout à coup de la car-

Digitized by Google

rière et passa quelque temps dans la retraite à méditer, à étudier les parties les plus difficiles du bel art d'enchanter les hommes. Elle reparut sur la scène en 1717; plus sûre d'elle-même, son triomphe fut complet et ne rencontra plus que des cœurs soumis. Faustina fut bientôt appelée à Florence, où elle excita des transpots d'enthousiasme dont il nous reste un témoignage irrécusable : c'est une médaille qu'on fit frapper en son honneur. Naples voulut aussi admirer une si charmante divinité. La Faustina débuta dans cette grande ville en 1722 dans un opéra de Leo, *Bajaset*, et son succès y fut aussi complet qu'à Venise et à Florence.

Sa réputation déjà grande ayant franchi les limites de l'Italie, Faustina fut engagée au théâtre de Vienne pour la somme de 15,000 florins par an. C'est à la fin de l'année 1724 qu'elle parut à la cour de l'empereur Charles VI, le père de Marie-Thérèse, le compétiteur de Louis XIV à la succession d'Espagne et le plus grand mélomane de l'Europe. Non-seulement Charles VI aimait beaucoup la musique, mais il touchait fort bien du clavecin, et composait lui-même des opéras qu'il faisait exécuter par les membres de sa famille et par les plus grands personnages de sa cour. A la naissance de l'un de ses enfants, il fit représenter un drame lyrique de sa composition, dont les paroles étaient du poëte vénitien Apostolo Zeno, qui en parle dans sa correspondance. L'empereur tenait le clavecin, l'orchestre était composé des premiers dignitaires de la monarchie, et l'archiduchesse Marie-Thérèse dansait et chantait sur la scène avec d'autres princes de la famille impériale. Charles VI avait pour maître de chapelle le vieux Fux, froid compositeur, mais savant contre-pointiste, dont le livre fameux, *Gradus ad Parnassum*, a fait l'éducation de tous les musiciens allemands de la première moitié du XVIIIe siècle. Un jour que l'empereur accompagnait à livre ouvert et sans se tromper un opéra de Fux, celui-ci, étonné

Digitized by Google

de tant d'habileté, lui dit avec admiration : « Quel dommage que votre majesté ne soit pas un maître de chapelle ! — Merci de votre souhait, mon cher Fux, mais je suis assez content de mon sort, » lui répondit en riant le dilettante couronné.

La cour de l'empereur Charles VI était remplie de musiciens et de virtuoses qui lui coûtaient des sommes immenses. La Faustina y fut accueillie avec distinction, et mérita bientôt les applaudissements des connaisseurs les plus difficiles. Tous les grands seigneurs voulurent l'entendre et lui témoigner à l'envi leur admiration. Un soir qu'elle chantait chez le prince de Lichtenstein devant une nombreuse assemblée, le maître de la maison s'approcha de la belle cantatrice et lui remit une bourse contenant cent *ruspi* d'or de Hongrie comme témoignage de sa haute satisfaction. L'ambassadeur de France, qui était alors le duc de Richelieu, lui fit un cadeau plus considérable encore. Il paraît cependant qu'une légère opposition s'éleva contre un si magnifique talent. L'esprit germanique, qui n'a jamais eu à Vienne beaucoup de consistance, trouva quelques représentants courroucés de voir ces belles sirènes du pays de l'aurore, toutes pétries de volupté, venir accaparer les faveurs de la cour et susciter dans le cœur de la jeunesse de coupables désirs. La Faustina laissa dire ces philosophes moroses, et d'un coup de gosier elle dissipa bientôt les nuages dont on essayait d'obscurcir sa gloire et de tempérer sa toute-puissance. Elle était depuis deux ans à la cour d'Autriche, lorsque Haendel, qui voyageait pour chercher des chanteurs qui pussent le seconder dans sa lutte contre les ennemis de son génie, arriva à Vienne, entendit la Faustina, et l'engagea aussitôt pour son théâtre de Londres au prix de 2,000 livres sterling par an.

La passion des Anglais pour la musique et les virtuoses italiens remonte au XVIe siècle; elle n'a fait que s'accroître depuis la naissance de l'opéra et les progrès de l'art de chan-

Digitized by Google

ter. Dès le commencement du XVIIIe siècle, il y avait à Londres un opéra italien qui était le rendez-vous de la haute *fashion*, et, comme les partis politiques qui divisent et vivifient si heureusement ce grand pays aiment à manifester sur toutes choses l'antagonisme qui les caractérise, il y eut bientôt un théâtre rival, encouragé, soutenu et fréquenté par les chefs du parti contraire. Haendel, qui, en sa qualité d'Allemand, était attaché à la maison de Hanovre, se trouvait tout naturellement le musicien de la cour, et le théâtre qu'il dirigeait, Haymarket, devenait ainsi le champ de bataille où se rendaient les partisans exclusifs des prérogatives de la couronne. Le compositeur italien Bononcini était au contraire soutenu par le fameux duc de Marlborough et par les whigs, dont il était le chef. Ces deux musiciens, d'un mérite si différent, et qui représentaient à Londres le génie de leur patrie, avaient sous leurs ordres une armée de virtuoses avec lesquels on se disputait non pas l'empire des mers, mais la palme d'une paisible victoire. Non-seulement la lutte existait entre les deux théâtres et les deux compositeurs, mais elle s'engageait encore parmi les chanteurs qui combattaient sous la même bannière.

La Faustina, qui arriva en Angleterre en 1726, y trouva la Cuzzoni, qui depuis trois ans régnait sur les cœurs des trois royaumes, et qui ne se laissa pas enlever sa conquête sans la défendre *unguibus et rostro*. Ces deux femmes célèbres s'étaient déjà mesurées à Venise en 1717, en chantant ensemble dans un opéra de Gasparini, *Lamano*, — et, bien qu'elles eussent chacune des qualités différentes qui se complétaient en formant un heureux contraste, mises en face l'une de l'autre, excitées par un public qui s'amusait de leur rivalité, elles se livrèrent un combat mémorable, qui partagea la haute société en deux camps ennemis. C'est la première de ces grandes luttes entre les cantatrices célèbres dont

Digitized by Google

l'Angleterre a été le théâtre depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. La Cuzzoni et la Faustina, la Banti et la Marra, la Billington et la Grassini, la Pasta et la Malibran, se sont tour à tour mesurées sur le même champ de bataille, devant un public aussi cruel pour les vaincus que l'étaient les Romains aux combats du cirque.

Faustina trouvait, il faut le reconnaître, dans la Cuzzoni, une émule digne d'elle. Née à Parme vers 1700, Françoise Cuzzoni, qui avait appris la musique d'un maître de la ville nommé Lanza, jouissait déjà d'une grande célébrité, lorsqu'elle vint à Londres en 1723. C'était une femme d'une beauté admirable dont la voix de soprano, étendue, limpide, flexible et charmante, avait été qualifiée de voix *angélique* pour la douceur de son timbre et pour l'égalité parfaite de ses différents registres qui s'emboîtaient les uns dans les autres sans la moindre aspérité. Pendant trois ans, elle fut l'idole du public anglais et l'objet des plus incroyables adulations. Capricieuse, irritable, fière de ses talents, de sa beauté et de ses succès, la Cuzzoni n'était rien moins que facile à gouverner, et il fallut que le grand maître dont elle chantait la musique et qui n'était pas d'humeur à se laisser manquer de respect, la mît souvent à la raison. Haendel la menaça même un jour de la jeter par la fenêtre, menace d'autant plus redoutable qu'il était d'une force herculéenne.

C'est dans un opéra de ce grand musicien, *Alessandro*, que débuta la Faustina à son arrivée à Londres en 1726. La Cuzzoni et le sopraniste Senesino y avaient chacun un rôle que le maître avait dessiné avec le plus grand soin en y faisant entrer les morceaux qui pouvaient convenir au talent de ces trois virtuoses. La Cuzzoni chanta d'abord un premier air, — *Dolce amor sorrise,* — qui était plein de grâce, auquel succéda un air de la Faustina, — *Lusinghe più care*, — d'un caractère plus pénétrant et dont la mélodie franche

Digitized by Google

devint bientôt populaire. Après s'être ainsi essayées chacune séparément, Clorinde et Herminie chantèrent ensemble un duo, — *Placa l'alma*, — dans lequel Haendel avait ménagé avec beaucoup d'adresse l'amour-propre des deux rivales. L'effet de ce duo fut prodigieux. Au troisième acte, la Cuzzoni chanta encore : *Alla sua gabbia d'oro*, — qui lui valut un triomphe complet. Plus tard un dernier opéra de Haendel, *Othon*, où il y avait un air, — un *lampo è la speranza*, — que la Cuzzoni disait à ravir, rapprocha de nouveau les deux cantatrices, et puis il fallut les séparer, car la discorde et la guerre étaient dans le camp d'Agramant. Le grand compositeur, malgré sa volonté et la rudesse de son caractère, ne put réussir à mettre d'accord ces deux notes extrêmes du clavier des passions. Leur jalousie était si grande, qu'il était impossible de les réunir dans une même maison. Il fallut que la mère d'Horace Walpole employât la ruse pour faire entendre dans la même soirée ces deux héroïnes de la mode. Pendant que la Cuzzoni chantait devant une nombreuse assemblée composée de la plus haute noblesse de l'Angleterre, lady Walpole amusait la Faustina en lui faisant admirer, dans une pièce éloignée, de belles porcelaines de la Chine. Lorsque la Cuzzoni eut fini son morceau, un domestique vint prévenir tout bas la maîtresse de la maison que *le coup était fait*, et la Faustina entra aussitôt dans le salon que venait de quitter sa rivale. Je crois qu'Horace Walpole a consigné le récit de cet incident dans un passage de ses écrits. Les choses allèrent si loin dans cette querelle, que le duc de Bedford, champion de la Faustina, se battit avec un prince français de la maison d'Orléans qui tenait pour la Cuzzoni et qui fut vaincu. Celle-ci dut en effet quitter l'Angleterre en laissant sa rivale maîtresse du champ de bataille. Elles se retrouvèrent encore une fois à Venise en 1730, mais chacune chantait dans un théâtre différent. La Cuzzoni retourna à Londres en

Digitized by Google

1734, puis en 1745 ; elle n'était plus alors que l'image effacée de sa belle jeunesse. Après avoir compliqué sa destinée en épousant un compositeur obscur, Sandoni, après avoir été mise en prison pour dettes en Hollande, cette brillante et admirable cantatrice, qui avait passé la première moitié de sa vie dans l'opulence, au milieu des plaisirs, des illusions de la gloire et de l'amour, mourut à Parme, en 1770, travaillant à fabriquer des boutons de soie pour gagner le morceau de pain de chaque jour. Y a-t-il un roman qui offre plus de contrastes saisissants que la simple biographie de ces monstres divins qui, pour nous charmer, ont dérobé à Dieu un rayon de sa lumière et de sa grâce efficace ? Hogarth, le caricaturiste anglais, dans sa vaste comédie de *la Vie de Londres*, a crayonné la figure de la Cuzzoni au milieu d'un cadre symbolique qui laisse deviner les inégalités maladives de son caractère.

La Faustina quitta aussi l'Angleterre en 1728, et retourna à Venise chargée de gloire et de guinées. Elle vécut dans la retraite pendant quelque temps, entourée d'adorateurs et répandant autour d'elle les libéralités d'une fée. Elle ne voulut chanter sur aucun théâtre, ayant besoin de repos, disait-elle aux *impresarii*, qui l'obsédaient de leurs offres d'engagement. Elle ne se fit entendre que dans quelques maisons amies et devant un petit nombre d'auditeurs choisis, parmi lesquels se trouvait toujours son maître Benedetto Marcello. Dans une réunion même où l'illustre musicien faisait entendre ses admirables psaumes qui venaient de paraître, la Faustina chanta avec un tel succès, que Marcello, dit-on, se leva précipitamment de sa chaise et embrassa son élève avec la plus vive émotion. Le psaume si connu,

I cieli immensi narrano
Di Dio la vera gloria,

Digitized by Google

lorsqu'il fut chanté pour la première fois dans le salon de Marcello, arracha les applaudissements des gondoliers du Grand-Canal qui stationnaient sous les fenêtres, et dont les acclamations s'élevèrent au ciel comme un cri spontané de ravissement.

La Faustina était cependant importunée du bruit que faisait alors à Venise un jeune compositeur *tedesco*, déjà renommé pour ses talents et les agréments de sa personne. Elle avait refusé de l'entendre par caprice et par dépit, peut-être, de ne l'avoir pas encore aperçu parmi les courtisans qui peuplaient sa solitude. Un jour, elle consentit à se laisser conduire dans une *conversazione* où devait se trouver aussi *il caro Sassone*. Celui-ci, très-modeste dans sa contenance, était resté inaperçu dans un coin une partie de la soirée, lorsqu'on le pria de chanter un morceau de sa composition. Il se leva, s'approcha du clavecin et chanta de sa belle voix de ténor un de ces airs tendres qu'il composait si bien, puis il termina la séance en jouant avec une grande habileté je ne sais plus quelle sonate de Bach ou de Scarlatti. La Faustina, qui l'avait écouté avec beaucoup d'attention et qui ne l'avait pas quitté du regard, se dit tout bas, en femme qui n'a qu'à former un désir pour le voir satisfait : *Questo sarà mio sposo,* et le mariage eut lieu en effet peu de temps après cette heureuse rencontre. Hasse donna à sa femme pour *Morgengabe*, c'est-à-dire pour cadeau de noce, un beau rôle dans le premier opéra qu'il écrivit pour elle, *Dalisa*, et qui fut représenté à Venise en 1730. Il composa encore pour sa belle Vénitienne un de ses meilleurs ouvrages, *Artaserse*, qui fut joué au théâtre de Saint-Jean-Chrysostôme avec un très-grand succès; puis il accepta les propositions du roi de Pologne, qui le nomma son maître de chapelle, et il partit pour la cour de Dresde avec sa chère Faustina. Il y a tout lieu de croire qu'ils s'arrêtèrent en passant à Munich, où la Faustina se fit en-

Digitized by Google

tendre, car un bel esprit de la cour de Bavière lui adressa un poëme en latin, où nous avons remarqué ces deux vers qui peignent assez fidèlement le talent de la charmante cantatrice :

Auditum recreant alii, tu sola medulas
Cordis et attenti pectoris...

Au commencement du XVIIIe siècle, l'Allemagne se dégageait à peine de l'enveloppe un peu fruste et des mœurs grossières du moyen âge. Après un premier effort fait au XVe siècle et au début du siècle suivant pour se créer une littérature qui fût l'expression de son propre génie, l'Allemagne était retombée promptement sous l'influence de la France pour la politique, les œuvres de l'esprit et les rapports de la société civile, puis sous l'influence de l'Italie, dont la musique, les arts, les monuments, l'avaient complétement éblouie. Le règne de Louis XIV a été pour tous les princes de la confédération germanique un modèle de grandeur et de dignité royales qu'ils se sont empressés d'imiter, chacun dans la mesure de son pouvoir et de l'étendue du pays qu'il gouvernait. Toutes les résidences princières de l'Allemagne datent de cette époque, et toutes les grandes maisons de plaisance sont des miniatures de Versailles. Les qualifications données à ces palais et à ces châteaux de plaisance sont presque toutes empruntées à la langue française : c'est *Mon-Séjour*, *Mon-Plaisir*, *Sans-Souci*, *Bel-Air*, *le Point du Jour*, etc. Les mœurs, le faste de la cour de Louis XIV, la littérature et le théâtre français, la musique, les virtuoses et les arts de l'Italie, tels étaient les éléments dont se composait la vie des princes et des grands seigneurs de l'Allemagne au commencement du XVIIIe siècle. On ne voyait partout que mascarades, fêtes mythologiques, jeux de brelan, soupers, comédies et sérénades, et chaque prince avait à sa cour une myriade de grands di-

Digitized by Google

gnitaires de la couronne qui rappelaient la hiérarchie de la haute domesticité de Versailles. Les princes dansaient sur le théâtre, à l'instar de Louis XIV, et, comme lui, ils avaient des maîtresses, des bâtards nombreux qu'ils établissaient aux dépens du trésor public.

C'était vraiment un spectacle curieux que la cour de tous ces petits potentats où la musique italienne et la comédie française, éléments nécessaires de tous les plaisirs, n'empêchaient pas le caractère germanique de se manifester par quelques singularités piquantes. Le duc de Mersebourg, par exemple, avait dans son palais une salle toute remplie de basses de viole, parmi lesquelles il y en avait une dont le manche touchait le plafond. On y montait par un escalier, et le duc se plaisait à faire admirer cette curiosité à tous les voyageurs. Le duc de Weimar passait son temps à fumer, à danser avec des femmes de chambre et à jouer du violon. Le prince héréditaire de Wurtemberg aimait avec la même ardeur la musique, la danse et la comédie française, et tout le monde était admis à son théâtre sans payer un sou. L'électeur palatin s'enivrait sur son grand tonneau de Heidelberg, où il dansait la sarabande avec les premières dames de sa cour aux sons des violons et du hautbois. Le plus original de tous ces princes était le margrave de Bade-Dourlach, qui a bâti le château et la ville de Carlsruhe. Il n'était servi que par des femmes de chambre, au nombre de soixante, grasses et vigoureusement constituées. Lorsque le prince allait à la promenade, ces femmes montaient à cheval, habillées en housards, et formaient ainsi un beau régiment qui lui servait de gardes du corps. De retour au palais, elles reprenaient les atours de leur sexe, chantaient des opéras, jouaient de toute sorte d'instruments et faisaient le service musical de la chapelle. C'était, comme on voit, un prince économe que ce margrave de Bade. et du reste le meilleur homme du monde.

Digitized by Google

Les plus brillantes de ces cours princières de l'Allemagne étaient celles de Vienne, de Munich, et surtout la cour de Dresde, depuis que l'électeur de Saxe était devenu roi de Pologne par la grâce de son armée et de son argent. Auguste II, qui, après la mort de Sobieski, fut élu roi de ce peuple turbulent malgré les intrigues et les beaux discours latins du cardinal de Polignac, ambassadeur de France, était un monarque fastueux, qui aimait la guerre, la musique, les arts et les plaisirs. Grand, fort et d'une adresse remarquable à tous les exercices corporels, chasseur intrépide et danseur élégant, se plaisant aussi

..... A conduire un char dans la carrière,

Auguste II avait beaucoup voyagé dans sa jeunesse; il avait parcouru l'Italie et visité, sous le règne de Louis XIV, la cour de France, dont l'éclat et la magnificence l'avaient frappé. Il eut des démêlés avec le roi de Suède, Charles XII, qui vint le visiter à Dresde à la tête d'une armée, et lui suscita un rival au trône de Pologne dans la personne du bon roi Stanislas. Placé ainsi dans une situation difficile entre deux voisins fort incommodes, Pierre le Grand et le conquérant suédois, Auguste II se consolait des revers et des soucis de la politique avec de belles cantatrices et de la bonne musique. Il a eu un grand nombre de maîtresses, et autant d'enfants naturels qu'il y a de jours dans l'année, s'il fallait s'en rapporter à la chronique galante de la cour de Saxe. Parmi ses maîtresses avouées et reconnues comme faisant partie des joyaux de la couronne, il y en eut sept, dont nous ne citerons que la comtesse de Kœnigsmark, mère du maréchal de Saxe, le plus illustre des bâtards d'Auguste II. Ce roi très-vert et très-galant, qui avait beaucoup du diable à quatre dont parle la chanson, n'était jamais plus heureux que lors-

Digitized by Google

qu'il revenait dans sa bonne ville de Dresde, qu'il embellissait chaque année et où il était adoré.

C'est à la cour de ce roi aimable et fastueux, au milieu des intrigues et des séductions de toute nature, que Hasse conduisit, en 1731, la belle Faustina. Ils étaient jeunes tous les deux encore, tous les deux étaient célèbres et maîtres reconnus dans l'art de charmer. En revenant dans sa patrie après sept ans d'absence, Hasse y retrouvait le goût et la musique de l'Italie, qu'il venait de quitter et où il avait acquis sa réputation. Il n'avait donc pas à changer de manière pour réussir à Dresde, comme il avait réussi à Naples et à Venise, car la jolie capitale de la Saxe, nous l'avons dit, était bien moins alors une ville allemande qu'une colonie lointaine, où rèignaient le luxe, la sociabilité et les arts du midi de l'Europe. Les musiciens et les virtuoses les plus célèbres y apparaissaient tour à tour, et l'orchestre de l'opéra de Dresde jouissait d'une si grande réputation pendant la première moitié du XVIIIe siècle, que Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, en a donné le plan et la composition comme un modèle qu'il propose d'imiter. Le premier opéra que Hasse écrivit pour le théâtre de Dresde fut *Alessandro nell' Indie* qui a été considéré comme l'un de ses chefs-d'œuvre. La Faustina y était admirable, et mérita les suffrages de tous les connaisseurs. Tous les opéras que le *maestro* a composés à la cour de Saxe pendant les trente années qu'il y a passées, étaient conçus pour la plus grande gloire de la belle Vénitienne. Faustina était le modèle qui posait incessamment devant le peintre ébloui; elle était la muse qui inspirait le poëte ému; elle était le démon qui troublait le sommeil de l'amant et du pauvre mari, car Hasse a été toute sa vie *innamorato morto* de celle qui l'avait choisi pour son époux. Y a-t-il au monde une position plus délicate que celle d'un homme qui a donné son nom et son cœur à une cantatrice à la mode? Le génie, l'es-

Digitized by Google

prit, la renommée, la beauté même, ne suffisent pas toujours pour vous préserver contre les caprices de la fortune. Il faut une bien grande dose de philosophie pour voir sans inquiétude la femme qu'on aime exprimer à d'autres que soi les plus vifs sentiments de l'âme. Je sais bien qu'une cantatrice n'est, après tout, qu'une comédienne qui s'inspire à froid d'une pensée qu'on lui a communiquée, et dont elle est chargée de rendre le sens avec plus ou moins de vérité; mais qui peut dire où s'arrête la fiction dans les arts et où commence l'émotion réellement éprouvée? Le paradoxe de Diderot sur le comédien est insoutenable, et Talma en a fait depuis longtemps une réfutation qui ne laisse rien à désirer. Une cantatrice d'ailleurs occupe dans les arts d'imitation un rang plus élevé que la comédienne proprement dite; elle plonge plus avant dans les sources de sa propre sensibilité, et le son qui s'échappe de sa bouche frémissante est plus qu'un artifice de vocalisation. Dans un opuscule ingénieux, où Lemontey a tracé d'une main un peu lourde la physionomie de la danseuse, de la femme peintre et de la cantatrice, il termine son parallèle par cette conclusion qui renferme moins de malice que de fine observation : « L'amour, dit-il, est l'*affaire* d'une danseuse, le *rêve* d'une artiste, et la *vie* d'une cantatrice [1] ».

Hasse était un trop grand artiste pour ignorer cette vérité, et il était trop amoureux de sa femme pour ne pas s'inquiéter du nombre toujours croissant d'admirateurs qui venaient se grouper chaque soir autour de cette incomparable sirène. Aussi, soit que son cœur ait manqué de courage en face du danger, soit plutôt qu'on lui eût fait comprendre qu'un voyage en Italie ferait du bien à son talent, Hasse s'éloigna de Dresde en 1733, laissant derrière lui la trop charmante Faustina, dont il emportait l'image au fond de son cœur. Il

1. *Œuvres de Lemontey*, vol. IIe, p. 226.

Digitized by Google

parcourut en effet l'Italie, il visita de nouveau Naples, Milan, Venise, en composant des opéras qu'on accueillait toujours avec la même faveur, mais dont le succès ne suffisait plus au bonheur de sa vie. C'est à Dresde que se trouvait l'objet de ses préoccupations, et c'est là qu'il accourait toujours plein d'espérances et d'inquiétudes. Hasse fut appelé aussi en Angleterre pour y continuer la lutte acharnée dont Londres était resté le théâtre. Lorsqu'on lui fit cette proposition, Hasse s'écria avec une modestie digne de son talent ; « Est-ce que Haendel est mort ? » ne pouvant croire qu'un pays qui possédait un si beau génie pût s'adresser à d'autres compositeurs. Son apparition à Londres ne fut que de courte durée. Après avoir dirigé la mise en scène de son opéra *Artaserse*, il quitta bien vite cette ville, où il ne pouvait jouer qu'un rôle secondaire à côté du musicien illustre dont l'Angleterre s'est approprié la gloire. A Dresde même, au centre de son autorité, Hasse eut à se défendre contre le vieux Porpora, qui avait été nommé professeur de chant de la princesse héréditaire, une archiduchesse d'Autriche. Depuis qu'ils s'étaient rencontrés à Naples en 1726, ces deux célèbres compositeurs s'étaient voué une haine cordiale que le temps n'avait pas adoucie. Porpora n'avait pu pardonner au jeune Saxon d'avoir dédaigné son enseignement pour celui de Scarlatti, et Hasse avait conservé un souvenir très-amer des rapports qu'il avait eus avec le vieux maître napolitain. L'accueil tout gracieux qu'on fit à Porpora, son influence sur l'esprit de la princesse héréditaire de Saxe qui chantait avec goût, excitèrent la jalousie de Hasse qui, en qualité de maître de chapelle, saisit la première occasion qui se présenta de jouer à son rival un tour de son métier.

Il y avait alors à Dresde une élève de Porpora, Regina Mingotti, qui est devenue une des plus célèbres cantatrices du XVIIIe siècle. Douée d'une voix magnifique et d'une intelli-

Digitized by Google

gence plus qu'ordinaire, la jeune Mingotti était l'objet de toutes les conversations, et, à la cour aussi bien qu'à la ville, on attendait ses débuts avec la plus vive impatience. On peut s'imaginer de quelle inquiétude Hasse fut saisi quand il vit s'élever cet astre nouveau qui pouvait au moins diminuer l'éclat de la *cara* Faustina. En époux dévoué et en amant jaloux de la gloire de sa belle, Hasse essaya d'empêcher le succès de la débutante au moyen d'une petite malice qui a été souvent imitée depuis, et que M. Scribe a reproduite dans son joli opéra-comique *le Concert à la Cour*. Dans un air qu'il écrivit expressément pour la Mingotti dans l'opéra *Demofoonte*, il mit un accompagnement perfide qui, au milieu d'un *andante appassionato*, devait produire l'effet d'un *tic-tac* de moulin. La Mingotti aperçut le piége à la répétition générale, et, sans dire un mot à personne, elle s'étudia en secret à vaincre la ruse par l'adresse. L'air *se tutti i mali miei*, où devait échouer sa réputation naissante, fut un triomphe pour la jeune *prima donna*, qui l'a chanté depuis avec le même succès dans toutes les capitales de l'Europe.

La Faustina n'a-t-elle jamais suivi son mari dans les fréquents voyages qu'il a faits en Italie, pendant les trente années qui s'écoulèrent depuis son arrivée à Dresde comme maître de chapelle du roi de Pologne? Les biographes ne sont pas d'accord sur ce fait particulier de la vie de l'aimable couple, et Rochlitz lui-même, qui a consacré à la Faustina une notice intéressante, a laissé ce point sans solution [1]. Il est certain cependant que Hasse et sa femme étaient à Venise dans l'hiver de 1739 à 1740, car le président De Brosses, qui s'y trouvait, entendit la Faustina, dont il loue le caractère et le talent en ajoutant, que la voix de cette femme extraordinaire n'était plus alors d'une extrême fraîcheur.

1. Voir cette notice dans l'ouvrage intitulé *Für Freunde der Tonkunst* (*Pour les Amis de l'Art musical*), 4 vol. in-8°. Leipzig, 1824.

Digitized by Google

Après la mort du roi de Pologne Auguste II, arrivée en 1733, son fils lui succéda sous le titre d'Auguste III. C'était aussi un prince fastueux, grand chasseur, grand amateur de musique italienne, qui se laissa gouverner toute sa vie par son premier ministre, le comte de Brühl. Sous ce règne débile, où les fêtes, les spectacles, les arts et les plaisirs de toute nature absorbaient l'esprit du roi et les revenus de l'Etat, survint la guerre de sept ans, qui bouleversa l'Allemagne et compromit l'indépendance de la Saxe. Le grand Frédéric entra deux fois à Dresde l'épée à la main, et d'abord en 1745, après la bataille de Kesselsdorf. Le vainqueur assista le soir même à l'opéra italien, où l'on donnait *Arminio* de Hasse. Il fut émerveillé du talent de Faustina et de l'excellent orchestre qui l'accompagnait. Pendant les neuf jours que Frédéric passa dans la capitale de la Saxe, Hasse fut appelé chaque soir auprès du roi dilettante, qui, en partant, lui témoigna sa satisfaction par le don d'une bague en diamants et en lui faisant distribuer la somme de 1,000 thalers aux musiciens de l'orchestre. Le roi de Prusse revint à Dresde d'une façon moins polie en 1760, en assiégeant la ville à coups de canon. C'est pendant ce bombardement, dont l'histoire a gardé un triste souvenir, que le pauvre Hasse vit brûler une partie de ses manuscrits qu'il avait réunis pour une édition complète de ses œuvres dont le roi de Pologne faisait les frais. Le siége de Dresde et la guerre qui l'avait amené eurent des résultats plus graves encore pour Hasse que la perte de ses manuscrits. Le roi de Pologne, éprouvant le besoin de mettre un peu d'ordre dans ses finances délabrées, délia son maître de chapelle de son serment de fidélité, et le récompensa de ses longs services passés par une forte pension. Hasse et la Faustina quittèrent donc la cour de Saxe en 1763, après la mort d'Auguste III, et se retirèrent à Vienne, où le maestro sexagénaire continua a écrire des opéras pour les fêtes de la cour impé-

Digitized by Google

riale. En 1771, il se rendit à Milan, où il composa sa dernière œuvre, *Ruggiero*, pour le mariage de l'archiduc Ferdinand, et puis il se retira à Venise, où il est mort de la goutte le 16 décembre 1783, âgé de près de quatre-vingt-cinq ans.

Comme il faut qu'il y ait toujours un peu de mystère dans l'histoire des belles cantatrices, on ne sait pas au juste en quelle année la Faustina a rendu le dernier soupir. Il est certain du moins qu'elle est morte avant son mari. Trois enfants sont issus de ce couple célèbre, un fils et deux filles, qui n'avaient pas hérité de la grâce de leur mère. Hasse était grand, d'une forte complexion et doué d'une très-belle figure; sur son front ample et placide que retracent tous ses portraits, on semble lire la droiture de son âme et la douceur de ses mélodies suaves. Il eut pourtant aussi des inégalités fâcheuses dans le caractère, et sa conduite avec Porpora, dont il a tourmenté la vieillesse, n'est pas à l'abri de tout reproche de jalousie. Sans doute le maître napolitain n'était pas d'un commerce très-facile, et, en suscitant une rivale à la toute-puissante Faustina, il a dû blesser profondément l'affection de Hasse, qui a été toute sa vie le premier *cicisbeo* de sa femme. Qui sait ce que le pauvre Saxon a dû éprouver d'angoisses mortelles dans cette union où l'amour avait survécu au mariage, comme l'oiseau fabuleux s'échappe du bûcher qui devait le consumer? Il se peut que les caprices et les succès de la *prima donna* aient entretenu dans le cœur de l'époux la passion de l'amant, laquelle se serait évanouie dans une possession moins troublée.

L'amour croît s'il s'inquiète,
Il s'endort s'il est content;
Une bergère un peu coquette
Rend le berger plus constant.

Hasse a beaucoup écrit. Son œuvre, plus considérable que variée, se compose de cantates, d'oratorios, de messes, de

Digitized by Google

quelques morceaux de musique instrumentale et de cent opéras au moins. Il a mis en musique tout le théâtre de Métastase, dont il ne s'est guère écarté, et, sur chaque pièce du poëte italien, il a fait deux, trois et jusqu'à quatre partitions. C'est le système qu'ont suivi tous les compositeurs italiens du XVIIIe siècle depuis Pergolèse jusqu'à Paisiello. — Mais quel est le caractère général de la musique de Hasse? quelle place occupe dans l'histoire de l'art ce célèbre compositeur, que le trop facile enthousiasme de l'Italie avait qualifié de *caro e divino Sassone?* C'est une question qu'il est temps d'aborder.

Jusqu'à la fin du XVIe siècle, la musique de tous les peuples de l'Europe avait un caractère à peu près uniforme. C'était comme une langue à peine formée, aux articulations indécises, qui ne pouvait exprimer que des velléités de l'âme, et qui avait beaucoup d'anologie avec cette langue latine sans saveur et sans précision que s'étaient forgée les érudits de la renaissance. C'est à partir du XVIIe siècle et de la naissance de la modulation, qui est presque contemporaine de l'emploi de la couleur à l'huile en peinture, que l'art musical acquiert successivement les propriétés d'un idiome vivant, qui lui permettront d'exprimer les émotions du cœur humain, et c'est alors aussi que les différentes nations de l'Europe commencent à posséder une musique qui leur est propre, dont on ne pourra plus méconnaître l'originalité. Après avoir subi la domination des contre-pointistes belges, ces froids grammairiens qui pendant deux cents ans ont travaillé à créer les éléments de l'art musical, l'Italie s'empare de ces formes vides de la dialectique des sons et les remplit du souffle de son génie mélodique. Elle produit alors Palestrina dans la musique religieuse et trouve le drame lyrique. Cette découverte achève en quelque sorte l'œuvre de la renaissance; l'éclat de l'art nouveau se répand dans toute l'Europe. L'Al-

Digitized by Google

lemagne, nous l'avons déjà dit, fut une des premières à se laisser pénétrer par la civilisation nouvelle de l'Italie; elle lui emprunta ses fêtes, ses mascarades, ses musiciens et ses virtuoses, qui firent les délices des princes et des classes élevées de la société. Cet élan d'imitation fut poussé si loin, qu'on introduisit jusque dans le culte protestant, qui était pourtant le résultat d'un mouvement plus national que théologique, les airs, les récitatifs et toutes les sensualités vocales de l'Italie. Il y eut cependant des tentatives de résistance contre cet envahissement de l'art méridional, et ces velléités précoces d'émancipation méritent de nous arrêter un instant.

On a souvent remarqué que l'Allemagne se divise en deux grandes régions, aussi différentes par le climat que par la culture de l'esprit. Dans l'une, qui comprend l'Autriche, la Bavière, le Wurtemberg, le Palatinat et une moitié de la Saxe, on voit dominer les goûts, les arts et la civilisation du midi de l'Europe, qui trouvent un asile somptueux à Vienne, à Munich, à Stuttgard, Manheim et Dresde. Dans l'autre, formée de la Prusse, des villes libres et anséatiques, le génie national, moins docile à la volonté des princes, s'essaie de très-bonne heure à secouer le joug de l'étranger. La différence de culture et de tendances qui distinguent ces deux parties de l'Allemagne se fait déjà remarquer à la sortie du moyen âge, et trouve sa grande expression dans le double essor du protestantisme et du catholicisme parmi les populations allemandes. Malgré l'influence du grand Frédéric, malgré sa passion exclusive pour la littérature française et son dédain pour la langue nationale, le nord de l'Allemagne et particulièrement la Prusse n'en sont pas moins restés le foyer de l'esprit germanique, dont Luther, Kant, Fichte et Hegel sont les représentants les plus élevés. La musique a suivi la marche des autres connaissances, et c'est aussi dans la partie vraiment nationale de l'Allemagne qu'ont eu lieu

Digitized by Google

les premiers essais de résistance contre l'ascendant de l'opéra et du génie italiens.

Les chefs de la réaction germanique eurent, pour la faire triompher, à lutter contre les sympathies mêmes de l'Allemagne. Il s'y était formé, on l'a vu, toute une famille de compositeurs qui s'inspiraient des maîtres de la renaissance. Trois grands musiciens dominent cette époque : Palestrina, le sublime restaurateur du style religieux et le chef de l'école romaine ; Roland de Lassus, né à Mons en 1520, qui vécut longtemps à la cour de Bavière, où il est mort en 1595, un an après Palestrina, et Jean Gabrielli, chef de l'école de Venise, où il était organiste de l'église Saint-Marc de 1585 à 1612. Ces trois hommes, qui se ressemblent par l'uniformité des procédés, se distinguent aussi par des nuances assez vives. C'est la grandeur, l'onction et la sérénité qui caractérisent le génie de Palestrina, qui se meut avec grâce dans l'ancienne tonalité du plain-chant sans jamais en franchir les limites, ni faire pressentir qu'elles pourront être dépassées après lui. Il y a plus de mouvement, plus d'inquiétude, plus de fantaisie et moins de correction dans le génie touchant de Roland de Lassus. Ainsi que Palestrina, dont il est l'émule, Lassus reste fidèle aux moyens déjà connus pour exprimer sa pensée, tandis que Jean Gabrielli, qui a toujours vécu à Venise, où il est mort dix-sept ans après ses deux illustres contemporains, est un précurseur des temps nouveaux, un esprit hardi qui ne se contente plus de la tradition, et dont les œuvres diverses, remplies de rhythmes incidentés et de modulations chromatiques, font pressentir l'arrivée de Monteverde, appartenant aussi à l'école de Venise, et le vrai créateur du drame lyrique. Ainsi donc c'est à Venise, dans cette ville unique, point d'intersection entre le Nord et le Midi, que se sont produits les deux plus grands événements de la renaissance : c'est de là que se propagèrent la couleur à l'huile et la modu-

Digitized by Google

lation, qui ont donné à la peinture et à la musique, ces deux arts essentiellement modernes, les moyens de reproduire les accidents de la lumière et ceux de la passion, les phénomènes du monde extérieur et ceux du monde moral, c'est-à-dire la vie. Ce sont des admirateurs du génie italien et particulièrement des disciples de Jean Gabrielli, le chef audacieux de l'école de Venise, qui ont introduit en Allemagne le drame lyrique et avec lui toutes les délicatesses de l'art de chanter. Ces disciples peuvent se diviser en deux groupes différents, les compositeurs dramatiques, qui ont imité avec plus ou moins de docilité l'opéra italien, et les compositeurs de musique religieuse, qui se sont montrés au moins aussi soumis. Parmi les premiers, il faut citer d'abord Henri Schütz, que nous avons déjà nommé, Graün, le musicien favori du grand Frédéric, et beaucoup d'autres qu'il est inutile d'arracher à l'obscurité qui les couvre, chaîne d'imitateurs qui se prolonge jusqu'à Winter. Parmi les seconds se trouvent Jean Eccard, Stobaüs, Henri Albert, Michel Praetorius, Henri Schütz et Graün, qui se sont essayés dans les deux genres, surtout le dernier, dont tout le monde connaît le bel oratorio, *la Mort de Jésus*.

C'est en combattant l'influence de ces maîtres habiles que l'art national avait à grandir. Heureusement, à côté de ce grand mouvement de l'art étranger qui envahissait toutes les cours princières de l'Allemagne, il y eut, vers les dernières années du XVIIe siècle, un petit nombre d'esprits indépendants qui essayèrent d'évoquer le génie allemand et de créer un point de résistance à l'imitation servile de la musique italienne et de la littérature française. C'est à Hambourg, dans une ville libre et commerçante qui, par sa position géographique et la nature de ses institutions municipales, échappait à l'influence des cours, que, dans l'année 1678, fut construit le premier théâtre public qu'ait possédé l'Allemagne. On y

Digitized by Google

représenta successivement les opéras de Keyser, de Haendel, de Telemann, de Matheson et d'autres musiciens dont l'histoire n'a pas conservé le nom. Ces opéras, tous composés sur un poëme en langue nationale, ayant pour interprètes des chanteurs allemands, n'étaient, après tout, qu'une imitation plus ou moins libre de l'opéra italien, une succession d'airs tous coupés de la même manière, avec quelques duos et des chœurs d'une harmonie fort simple. Ce qui a fait le succès de l'opéra de Hambourg, qui a duré jusqu'en 1738, c'est l'esprit national qui avait présidé à cette institution. On était fier de voir des poëtes, des musiciens et des chanteurs allemands offrir un spectacle intéressant qu'on pût opposer à l'opéra et aux virtuoses de l'Italie que les princes et les rois payaient au poids de l'or. Ce mouvement d'indépendance qui se prolongeait jusqu'à Leipzig, où résidait le grand Sébastien Bach, et par Leipzig touchait à Berlin, où deux célèbres théoriciens, Kirnberger et Marpurg, faisaient opposition au goût exclusif du grand Frédéric pour la musique et les virtuoses italiens, n'eut point d'abord dans l'ordre dramatique de résultats vraiment féconds. C'est dans la musique religieuse et instrumentale, dans les oratorios de Haendel et dans l'œuvre immense de Sébastien Bach, que le génie national manifesta ses qualités profondes et méditatives. Haendel et Sébastien Bach sont en effet les deux plus grands musiciens qu'ait produits l'Allemagne avant l'arrivée d'Haydn, de Gluck et de Mozart, dont le génie n'est pas purement autochtone, car il se mêle un rayon de mélodie italienne au tissus de leurs inspirations. Les opéras, les virtuoses et l'influence de la musique italienne ont donc régné sur les théâtres de toutes les cours princières de l'Allemagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et c'est contre cette domination tyrannique de l'art étranger que Beethoven, Weber et leurs partisans, reprenant l'œuvre essayée plutôt qu'accomplie par

Digitized by Google

Keyser, ont levé l'étendard de l'insurrection. Tel est le caractère général de l'école romantique, qui est dans l'ordre de l'esprit ce que l'insurrection de 1813 est dans l'ordre politique. Elle vint évoquer le génie national, qui, depuis la renaissance, s'était laissé éblouir et charmer par l'art, la littérature et la civilisation de l'Europe méridionale. Il est curieux de remarquer en passant qu'aujourd'hui même, au moment où l'Europe semble marcher vers de nouvelles destinées et vouloir effacer toutes les distinctions traditionnelles qui caractérisent la vie particulière de chaque peuple, l'Allemagne, au contraire, s'efforce de répudier tout ce qui la rattache à la civilisation latine, cette base de la civilisation générale de l'Europe. Elle trace autour de ses frontières une sorte de barrière féodale pour défendre son esprit et ses mœurs du contact de l'étranger. Ce phénomène singulier de l'histoire contemporaine, qui n'a pas été signalé, ce nous semble, trouve son explication dans le passé de l'Allemagne. De très-bonne heure éblouie par l'éclat de la France et de l'Italie, elle a vu longtemps leur double influence entraver le développement de son originalité. Ce n'est qu'au milieu du XVIIIe siècle, à partir de Klopstock et de Lessing, que l'Allemagne commence à se réveiller de son long assoupissement et cherche à créer une littérature qui soit l'expression de son propre génie. C'est à la suite de ce mouvement d'indépendance qui a produit Goeth et Schiller, que Beethoven, Weber, Schubert et plus tard Mendelssohn brisent toute relation avec la muse italienne, et achèvent la révolution dont l'école de Hambourg, de Leipzig et de Berlin avait prématurément donné le signal.

On pourrait diviser les musiciens de l'Allemagne en deux grandes familles qui seraient l'expression assez fidèle des deux tendances qui caractérisent la civilisation de ce peuple depuis la renaissance jusqu'à nos jours. Keyser, Haendel,

Digitized by Google

Sébastien Bach, Beethoven, Weber, sont les représentants exclusifs et grandioses du génie national et autochtone, tandis que Meyerbeer, Winter, Mozart, Haydn dans la partie vocale de son œuvre, et Gluck reflètent la double influence du Nord et du Midi. Quant à l'amant de la Faustina, ce n'est pas un musicien allemand qu'il faut voir en lui. Hasse fut un disciple soumis et joyeux de l'école italienne. Né aux environs de Hambourg, élevé dans cette ville auprès de Keyser, dont il a chanté les opéras et admiré le génie, il n'emprunta presque rien aux formes indécises de la musique dramatique de son pays, et courut en Italie comme vers la source de sa gloire et de son inspiration. C'est à Naples, sous la discipline d'Alexandre Scarlatti, que l'imagination de Hasse a pris l'essor. Choyé par les femmes, qui appréciaient sa figure et sa belle voix de ténor, admiré et fêté de ce peuple naïf qui avait l'enthousiasme facile et bruyant des temps héroïques, Hasse fut couronné de fleurs dès son début dans la carrière et adopté comme un enfant du pays. Ses opéras nombreux, dont un seul, *Antigone*, a été composé sur des paroles allemandes, ressemblent, pour la distribution et la coupe des morceaux, aux opéras de Vinci, de Leo, de Porpora, de Pergolèse et de tous les premiers maîtres de l'école napolitaine. C'est une succession d'airs invariablement coupés de la même manière, c'est-à-dire en deux parties, avec le *da capo* ou la reprise du premier motif. Ces airs sont entremêlés d'un duo ou deux, rarement d'un trio, et de quelques chœurs fort simplement écrits. Tous les opéras de Hasse qu'il nous a été possible de consulter présentent la même division et ne diffèrent entre eux que par le sujet de la pièce et la variété des mélodies. Son instrumentation se réduit à peu près au quatuor accompagné de quelques soupirs du hautbois, de la flûte et du basson. Dans les scènes pathétiques, le maître fait intervenir le cor et parfois la trompette. Telles sont les couleurs dont se

Digitized by Google

compose l'orchestre de Hasse, qui n'était ni plus varié, ni plus nourri que l'orchestre de Haendel et celui des compositeurs italiens de la même époque. C'est par la grâce et la tendresse des mélodies, par la beauté de ses airs et de ses duos, qui servaient à faire briller le talent des plus admirables virtuoses, que Hasse a conquis la grande renommée dont il a joui pendant les soixante premières années du XVIIIe siècle. C'était un musicien d'instinct, — comme l'a très-bien dit M. Fetis, — qui écrivait avec facilité les chants heureux et simples que lui dictait son cœur et qui savait les approprier avec adresse à la voix de ses interprètes. Aussi les opéras de Hasse étaient-ils fort recherchés par les sopranistes et les cantatrices à la mode; ses mélodies limpides et suaves, qui exprimaient les joies et les peines de l'amour, ont fait les délices de l'Europe. Pendant dix ans, le célèbre Farinelli a égayé le triste roi d'Espagne Philippe V en lui chantant chaque soir deux airs de Hasse : *Pallido è il sole*, et *Per questo dolce amplesso*.

Par la grâce et le caractère tempéré de ses mélodies, par la simplicité de ses formes et celle de la fable dramatique où s'est renfermée son imagination, Hasse appartient à l'école italienne de la première moitié du XVIIIe siècle. Il en a les défauts et les qualités charmantes. Il chante plutôt pour évoquer les désirs et distraire la passion que pour en exprimer les emportements et la douleur. Il n'a rien de la profondeur de Gluck, son compatriote, tout en étant comme lui transfuge dans le camp de l'étranger. Aussi l'influence de cet aimable génie sur l'Allemagne n'était-elle pas destinée à lui survivre. Lorsqu'en 1771 le vieux Hasse se rendit à Milan pour y composer son dernier opéra, *Ruggiero*, il y rencontra le jeune Mozart, qui, à l'âge de quatorze ans, venait d'écrire son premier essai dramatique : *Mitridate, re di Ponte*. En écoutant les bégaiements de cette muse divine, Hasse pro-

Digitized by Google

nonça ces paroles qui sont devenues une vérité de l'histoire : *Voilà un enfant qui nous fera tous oublier !*

Quant à la cantatrice dont le nom est inséparable de celui de Hasse, est-il besoin de répéter qu'elle était la digne interprète des gracieuses mélodies du maître saxon ? En répudiant le génie national qui s'éveillait à peine et en allant chercher l'inspiration dans le pays de la lumière et de la mélodie, Hasse semble avoir épousé toutes les séductions de l'Italie dans la charmante Faustina. Elle était petite, d'une taille bien prise, et sur un visage épanoui brillaient deux beaux yeux noirs remplis de flammes et de malice. Sa bouche, toujours entr'ouverte comme une grenade mûre, laissait apercevoir deux rangées de belles dents courtes et fines qui distillaient un sourire lumineux. Bien élevée, instruite, d'une imagination vive et féconde, la Faustina était une femme agréable qui possédait toute la grâce d'une *gentildonna* vénitienne. Sa voix était un *mezzo-soprano* d'une étendue presque de deux octaves, partant du *si* au-dessous de la portée jusqu'au *sol* supérieur, limite qu'elle dépassait au besoin en poussant jusqu'au *si* aigu. Cette longue et belle échelle de sons argentins et purs était d'une flexibilité admirable, et chaque note exhalait un timbre délicieux. Excellente musicienne, douée d'un instinct dramatique des plus rares, elle trouvait spontanément les ornements les plus compliqués qu'elle exécutait avec un *brio* étonnant. Toutes les merveilles de la vocalisation, les gammes simples et doubles, les trilles, les étincelles mélodiques, les caprices les plus adorables de l'esprit le plus fin et le plus gai, jaillissaient de sa bouche de rose en répandant au loin un parfum d'ambroisie. Il fallait la voir et il fallait surtout l'entendre lorsqu'elle attaquait une note aiguë qu'elle suspendait dans l'espace en la remplissant lentement de son haleine inextinguible, dont elle savait économiser le souffle avec une *maestria* suprême. Ja-

Digitized by Google

mais une intonation douteuse, jamais elle ne manquait le but qu'elle voulait atteindre, et sa voix douce, pénétrante, plus limpide que forte, exécutait sans broncher les difficultés les plus ardues. La Faustina était une cantatrice de demi-caractère, touchant à la passion sans y entrer complétement, effleurant de son aile les eaux de l'abîme sans y plonger le regard. Elle aimait surtout à lutiner la mesure, à se jouer du rhythme comme l'oiseau qui se balance sur un rameau flexible, à manifester la grâce et l'enjouement de son esprit par ces *tempo rubato* qu'elle employait souvent dans les mouvements rapides, et où elle excellait à rendre les mille coquetteries de l'imagination féminine dont elle était pétrie.

La Faustina avait une prononciation parfaite ; chaque mot était articulé dans la juste mesure qui doit empêcher le clapotement des lèvres et le revêtir de la sonorité nécessaire. Tous les contemporains de cette admirable cantatrice s'accordent à lui reconnaître ce que les Italiens appellent *il canto granito*, c'est-à-dire un style perlé, fluide, *mellifluo*, doux et mordant, un mélange heureux de grâce et de force, d'ombre et de lumière, de gaieté et de sentiment. Mancini, Burney, Hawkings, Schubad, un célèbre critique allemand du XVIIIe siècle, Rochlitz, que nous avons déjà cité ; Majer de Venise, le président De Brosses et beaucoup d'autres voyageurs qui avaient entendu *cette dixième muse de l'Italie*, ou qui se sont faits l'écho de sa renommée, sont unanimes dans le jugement qu'ils portent de la Faustina. Ce jugement est d'ailleurs confirmé par deux contemporains dont on ne saurait contester l'autorité : par Quantz, flûtiste célèbre qui a été le maître du grand Frédéric, et surtout par Tosi, sopraniste de premier mérite, qui, après avoir chanté dans les principales villes de l'Europe, s'était retiré à Londres, où il est mort et où il a publié un livre du plus grand intérêt sur l'art de chanter : *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osser-*

Digitized by Google

vazioni sopra il canto figurato. Dans cet opuscule de cent dix-huit pages, Tosi discute avec un goût parfait toutes les questions qui se rattachent au bel art de chanter, dont il pressent déjà la décadence au commencement du XVIIIe siècle, et l'on s'explique le cri d'alarme poussé par un si excellent maître, lorsqu'on réfléchit que Tosi, par son âge et l'éducation qu'il avait reçue, appartenait à une époque encore voisine de la naissance de l'opéra, où le récitatif, la belle déclamation et la musique simple retenaient la fantaisie des virtuoses dans des limites assez étroites. Après un siècle de tâtonnements et de progrès, les chanteurs, devenus plus habiles, s'étaient émancipés en donnant une libre carrière à leur imagination, qui se substituait souvent à la pensée du compositeur. Voilà ce que redoutait Tosi en voyant apparaître sur la scène ces merveilleux sopranistes qui pendant si longtemps devaient éblouir et charmer l'Europe. Après avoir analysé successivement chacune des parties qui composent l'arsenal d'un chanteur parfait, Tosi termine l'avant-dernier chapitre de son excellent ouvrage par ces paroles : « Que celui qui veut apprendre à chanter, dit-il, étudie la méthode des bons chanteurs, qu'il étudie surtout ces deux femmes au-dessus de tout éloge, qui soutiennent de nos jours l'éclat de notre belle profession : l'une de ces femmes (la Faustina) est inimitable par la rapidité et le fini de son exécution merveilleuse, qui semble moins un résultat de l'art qu'un don de la nature; l'autre (la Cuzzoni) se fait remarquer par la noblesse de son style et la beauté de sa voix incomparable. Ah ! quel ensemble exquis on formerait avec les qualités respectives de ces deux angéliques créatures, en réunissant dans un seul sujet le chant pathétique de la Cuzzoni à l'entrain, à la gaieté, à la bravoure de la Faustina ! »

Généreuse, fantasque, remplie d'esprit, de verve et de gaieté bénigne, la Faustina avait d'ailleurs un de ces caractères à

Digitized by Google

mille reflets chatoyants qui présentent les contrastes les plus étranges. Malheur à celui qui méconnaissait l'empire de ses charmes, ou qui éprouvait quelque distraction pendant qu'elle chantait! Un soir qu'elle jouait au théâtre de la cour de Dresde le rôle de Zénobie, s'apercevant que le roi Auguste III causait un peu trop haut avec une belle princesse polonaise, elle prononça d'un ton si impérieux ces mots, qui faisaient partie de son rôle :

Taci, io tel commando!

que le roi ne se le fit pas dire deux fois, et, jusqu'à la fin de la représentation, il observa le plus scrupuleux silence. La conversation de la Faustina était un feu roulant d'anecdotes curieuses, une histoire vivante de la musique contemporaine, dit Burney, qui l'a beaucoup vue à Vienne en 1772. Quoiqu'elle fût âgée alors de soixante-douze ans, elle n'avait rien perdu de la gaieté de son humeur et de la vivacité de son esprit. Elle aimait la société, s'intéressait à tout ce qui était jeune, et, sous les traces du temps, on voyait encore reluire quelques rayons de sa grâce printanière. Elle disait à Burney que ses compatriotes les Anglais n'entendaient rien à la musique, que les airs de Haendel étaient un peu rudes et n'avaient pas la douceur pénétrante de ceux de Hasse, son mari. Burney ayant prié la Faustina de lui chanter quelque chose : — *Ah! non posso*, dit-elle en poussant un gros soupir, *ho perduto tutte le mie facoltà!* j'ai perdu tous mes moyens. — Que de choses dans ce soupir de la Faustina, que de regrets et quels souvenirs!

Il existe deux portraits de la Faustina : l'un, fait à Londres, qui la représente dans tout l'éclat de la jeunesse, et dont on peut voir une reproduction dans le cinquième volume de l'*Histoire de la Musique*, par Hawkings; l'autre, peint par la Rosalba au pastel, qui se trouve dans la galerie de Dresde

Digitized by Google

au milieu des chefs-d'œuvre de l'art italien acquis à la Saxe par la munificence du roi de Pologne Auguste III. La Rosalba était aussi une Vénitienne qui a longtemps vécu à Dresde, et dont le pinceau délicat a fixé sur la toile à peu près toutes les jolies femmes qui ont fait les beaux jours de cette cour galante.

L'époque que nous avons essayé de caractériser en racontant la vie de deux artistes trop oubliés est une des plus heureuses que présente l'histoire de la musique italienne. Né au commencement du XVIIIe siècle, quelques années avant Gluck, dont il n'a pas la passion vigoureuse, Hasse, contemporain de Keyser, de Haendel et Sébastien Bach, qui expriment quelques-unes des qualités robustes du génie allemand, se laisse entièrement éblouir et charmer par l'art mélodieux de Naples et de Venise. Son règne finit le jour où commence à poindre la gloire de Mozart, qui vient continuer cette œuvre de conciliation entre le Nord et le Midi, dont il reste la plus haute expression. Hasse est à Mozart ce que le Pérugin est à Raphaël, un précurseur doux et bénin, qui lui prépare les éléments de son style harmonieux, et dont Rossini suivra la tradition avec le *brio* et l'éclat incomparable d'un Titien.

Hasse et Faustina, c'est donc la première alliance du génie allemand avec la mélodie italienne, le triomphe de l'art de chanter et le premier épanouissement du drame lyrique. Tous deux représentent l'âge d'or du sentiment, et ils brillent dans l'histoire de l'art comme ces enfants de Jupiter dont la pieuse et poétique antiquité a fait deux étoiles inséparables du firmament.

Digitized by Google

ROSSINI ET SON OPÉRA DE MOÏSE.

(Novembre 1852.)

On vient de reprendre à l'Opéra le *Moïse* de Rossini. L'administration a fait de louables efforts pour donner à la réapparition d'un chef-d'œuvre de son répertoire l'éclat d'une solennité. Il serait à désirer que des partitions comme *Moïse*, comme *la Vestale* de Spontini, comme l'*OEdipe à Colone* de Sacchini, la *Didon* de Piccinni, comme l'*Armide* et l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, ne fussent jamais reléguées dans les archives de l'histoire, et qu'on pût les entendre de temps en temps sur la scène de l'Opéra. Non-seulement l'administration y trouverait son bénéfice, nous en sommes bien convaincu, mais les jeunes compositeurs et le public éclairé, qui est plus nombreux qu'on ne pense, viendraient y puiser une idée plus nette des phases diverses qui composent la tradition de l'école française. L'horizon qui s'ouvrirait par ces représentations solennelles, qu'on pourrait faire annoncer quinze ou vingt jours à l'avance, attirerait à Paris un grand nombre de dilettanti distingués, perfectionnerait le goût de la génération présente, et rendrait plus difficile le triomphe des œuvres éphémères.

Qu'on y songe, ce n'est point un idéal de poëte ou de critique que nous proposons pour but à l'activité de l'administration de l'Opéra, mais une idée pratique et féconde en bons résultats.

Digitized by Google

L'opéra de *Moïse*, qui a tous les caractères d'un véritable *oratorio*, puisque la lutte des sentiments s'y trouve subordonnée à l'antagonisme des idées religieuses, est un remaniement, une transformation de l'opéra italien *Mosè in Egitto*, qui fut composé et représenté, sur le grand théâtre de Saint-Charles à Naples, en 1818. Rossini avait alors vingt-six ans, et, après avoir épanché la verve impétueuse, la gaieté folle et les mélodies faciles de son admirable génie, il sentit le besoin de se recueillir, de mettre plus de sérieux et de maturité dans ses nouvelles productions. *Mosè in Egitto* est le premier ouvrage où le divin *maestro* ait révélé la seconde phase de sa manière, à laquelle appartiennent également *la Donna del Lago*, composée à Naples en 1819, la *Zelmira*, représentée dans la même ville en 1822, et la *Semiramide*, qui fut donnée à Venise en 1823. Fixé en France depuis la fin de l'année 1824, Rossini ne tarda point à subir l'heureuse influence de notre goût. Déjà, dans *le Siége de Corinthe*, représenté le 9 octobre 1826, on peut reconnaître les premières traces de cette influence. Cet ouvrage, qui a été composé en partie avec les débris d'un ancien opéra italien, *Maometto Secondo*, lui inspira l'idée d'approprier également pour notre grande scène lyrique son *Mosè in Egitto*, qui fut donné pour la première fois le 26 mars 1827. Après avoir encore préludé par un chef-d'œuvre de grâce et de fine gaieté, *le Comte Ory*, opéra en deux actes, qui fut représenté le 28 août 1828, il termina sa glorieuse carrière par une œuvre incomparable, *Guillaume Tell*, qui est la dernière et suprême transformation de son génie. Comme Gluck, comme Sacchini, Cherubini, Spontini et plus tard Meyerbeer, c'est en France que Rossini est venu compléter son œuvre et donner à son style sa forme la plus achevée.

On pourrait se demander ici quel est le genre d'influence que notre pays a exercé sur les hommes éminents qui sont

Digitized by Google

venus successivement nous apporter le tribut de leur génie? Gluck était déjà célèbre en Italie, où il avait composé *Orfeo* et *Alceste*, lorsqu'il eut la pensée de venir accomplir en France la révolution qu'il méditait depuis si longtemps; Piccinni, Sacchini, Cherubini, Meyerbeer et Donizetti jouissaient tous d'une assez grande renommée avant de venir à Paris, et il n'y a guère que l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez* qui fût à peu près inconnu lorsque la fortune le conduisit en France. Quant à Rossini, son nom remplissait le monde alors qu'il consentit à écrire pour notre première scène lyrique. On l'a dit bien souvent : ce n'est ni par la grandeur de l'inspiration, ni par la nouveauté des idées et l'originalité des systèmes que se distingue le génie de la France aussi bien dans les arts et dans les lettres que dans la philosophie. Manquant d'initiative et de spontanéité, elle reçoit volontiers de toutes mains le germe, et, pour ainsi dire, la matière première de ses conceptions; mais elle communique à ce germe les fécondes propriétés de son esprit et de son goût. C'est en effet par le goût qui implique l'ordre, et qu'on pourrait définir la qualité *sociable* de l'esprit humain, c'est par le goût que la France se distingue des autres nations de l'Europe, et qu'elle leur est véritablement supérieure. C'est ainsi qu'on s'explique la puissante attraction que la France a toujours exercée sur la société européenne, et qu'on a pu dire avec justice qu'elle marche à la tête de la civilisation. Il semble qu'une idée qui n'a pas été adoptée par la France n'ait point cours en Europe, et que, dans l'ordre politique aussi bien que dans l'ordre scientifique et littéraire, la sanction de son goût et de sa raison soit nécessaire pour donner la mesure, non de ce qui est absolument juste, vrai et beau, mais de ce qui est actuellement possible, utile et accessible à tous. Il serait curieux de suivre dans l'histoire la vérification de cette mission sociale de la France, et de constater l'influence sou-

Digitized by Google

veraine de son goût sur toutes les productions de l'esprit humain. On y verrait qu'aucune renommée n'a franchi les limites du pays qui l'a vue naître d'abord avant qu'elle n'ait été pesée par le goût de notre pays, et que, depuis Dante jusqu'à Rossini, depuis Leibnitz jusqu'à Beethoven, Weber et Meyerbeer, depuis Shakspeare jusqu'à Haendel et Byron, les grands penseurs, les grands poëtes et les grands artistes des temps modernes n'ont pris un rang définitif dans l'histoire de l'esprit humain qu'après avoir été soumis au jugement de la France.

L'influence du goût de la France sur le génie de Rossini se révèle particulièrement dans quatre partitions que nous avons déjà mentionnées : *le Siége de Corinthe*, *Moïse*, *le comte Ory* et *Guillaume Tell*. Ces opéras, qui appartiennent tous au répertoire de notre premier théâtre lyrique, marquent les développements successifs de sa troisième manière, la dernière évolution de son style à la fois brillant et grandiose. *Moïse* renferme donc un grand nombre de morceaux qui ne se trouvent pas dans la partition italienne : d'abord le chœur d'introduction, *Dieu puissant;* le chœur sans accompagnement qui suit, *Dieu de la paix*, *Dieu de la guerre;* la marche et le chœur *Reine des cieux et de la terre;* les airs de danse, le magnifique finale du troisième acte, et le bel air de soprano du quatrième acte : *Quelle horrible destinée*. Le personnage de Moïse, qui est presque insignifiant dans la fable du poëte italien Tottola, est devenu un caractère plus sérieux et plus digne de la donnée biblique, et tout le drame a été retouché par une main intelligente.

Nous ne raconterons pas un sujet qui est suffisamment connu de tout le monde, et dont il suffit de citer le titre pour faire comprendre l'idée fondamentale. Il s'agit de la lutte du peuple hébreu réclamant sa liberté du pharaon de l'Égypte, qui la refuse, — de l'antagonisme des deux religions, qui

Digitized by Google

cherchent à prouver chacune leur véracité par la grandeur des miracles. Au-dessous de cette lutte nationale et religieuse s'agite la passion d'Aménophis, l'héritier du pharaon, pour la Juive Anaï. Ces deux amants, tout entiers au sentiment qui les emporte, servent à compliquer le nœud de l'action et en accroissent l'intérêt. Le dénoûment, c'est le triomphe de Moïse et celui de son peuple, qui, agenouillé aux bords de la mer Rouge, adresse un hymne de grâces au Dieu d'Israël. C'est là un thème admirable pour un grand musicien, parce qu'il renferme tous les accents de la nature humaine : l'exaltation religieuse, les tourments et les délices de l'amour, les déchirements de la haine nationale. Rossini s'en est tiré en homme de génie, il a deviné ce qu'il ne sentait pas peut-être, il a exprimé ce qu'il n'a point éprouvé, il a peint ce qu'il n'a pas vu, et tels sont les miracles qu'il est donné à la poésie d'accomplir, à la poésie, qui surpasse la nature autant que l'idéal surpasse la réalité. Quand je dis que Rossini a exprimé dans *Moïse* un ordre de sentiments qu'il n'a pas éprouvé, je ne prétends pas assurément mettre en doute la foi religieuse de l'immortel maestro, ni affirmer qu'on puisse rendre avec des sons, avec des mots ou des couleurs, des émotions et des idées qui n'auraient jamais traversé notre cœur. Non, la monstrueuse doctrine de l'art pour l'art, qui a servi de drapeau à une cohue de burlesques réformateurs, n'a jamais effleuré notre esprit, et nous sommes loin de penser qu'il suffise d'être un peintre et un versificateur habile pour faire l'*Athalie* de Racine, *la Cène* de Léonard de Vinci ou *l'Assomption* de Murillo. Ce que nous voulons seulement constater ici en passant, c'est que l'œuvre entière de Rossini accuse une imagination toute moderne, un grand coloriste, plus épris de l'éclat de la vie extérieure et de la lutte des passions mondaines que propre à exprimer les élans sublimes et la sérénité des sentiments religieux. Or on n'est

Digitized by Google

point un grand artiste ni un génie vraiment supérieur, si, dans un instant donné de la vie, on ne trouve pas au fond de son cœur cette note profonde dont la sonorité mystérieuse rayonne au-dessus de l'intellect, et nous remplit de terreur ou de béatitude. C'est par l'opéra de *Moïse* que Rossini a prouvé qu'il était de la famille des vrais génies. »

De tous les compositeurs dramatiques qui ont paru depuis la naissance de l'opéra, c'est-à-dire depuis le commencement du XVIIe siècle, l'auteur du *Barbiere di Siviglia* est incontestablement le plus extraordinaire de tous. Si Mozart lui est supérieur par l'universalité de son génie, par la science des procédés, par la grâce et l'élégance exquise des formes, si Gluck plonge plus avant dans les profondeurs de la passion et se maintient plus constamment à la hauteur de son style pathétique, si Weber a des couleurs plus pénétrantes et des reflets plus mystérieux, aucun de ces maîtres n'égale la fécondité et la variété d'accents qui distinguent le compositeur italien. Rossini a parcouru presque toute l'échelle des passions humaines, et, s'il n'a pas réussi à exprimer d'une manière souveraine les sentiments nobles et tempérés de l'âme, ce qui est le comble de l'art, il a frappé simultanément de sa main flexible et puissante les deux notes extrêmes du clavier, il a fait jaillir à la fois le rire de Beaumarchais et les larmes de Shakspeare. Il n'y a pas entre le *Don Juan* et les *Nozze di Figaro* de Mozart le contraste qui existe entre *il Barbiere di Siviglia* et *Guillaume Tell* ou *Moïse*. Rossini est donc le compositeur dramatique le plus varié et le plus fécond qui ait jamais existé et le seul musicien qui ait complétement justifié cette profonde observation que Platon prête à l'un des familiers de Socrate, « qu'il appartient au même poëte de composer des tragédies et des comédies. »

Ce serait un trop long commentaire que de relever une à une toutes les beautés que renferme l'admirable partition de

Digitized by Google

Moïse. Est-il bien nécessaire en effet de faire remarquer la plénitude et la vigueur de l'introduction, ainsi que le beau chœur sans accompagnement *Dieu de la paix, Dieu de la guerre!* le duo si connu et si charmant entre Aménophis et Anaï, dont l'*andante* à six-huit est d'une expression adorable; le duo entre Anaï et sa mère Marie, d'un accent plus intime, et qui n'est pas sans quelque analogie avec le duo des deux femmes qui se trouve dans *Otello*, et le finale du premier acte, d'un effet si puissant et si clairement construit, que l'oreille peut saisir les moindres détails de cette riche harmonie? Le second acte s'ouvre par la belle introduction en *ut* mineur, dont les lugubres ondulations et les modulations passagères semblent reproduire les ombres de la nuit profonde traversées de fugitives clartés qui en accroissent l'horreur. Et que dire de l'invocation chantée par Moïse — *Arbitre suprême du ciel et de la terre!* etc., — et de la reprise du chœur qui en forme la conclusion? C'est la statue de Michel-Ange animée tout à coup par un musicien aussi sublime que le grand artiste florentin. Quant au *quintetto* — *O toi dont la clémence* — qui suit l'invocation, c'est tout simplement un morceau divin. Le duo pour ténor et basse, que Rubini et Tamburini ont rendu si célèbre, *Parlar, spiegar*, est-il vraiment digne de l'admiration qu'il a toujours excitée au Théâtre-Italien? J'avoue sincèrement que je trouve ce morceau au-dessous de sa réputation, et que le style trop fleuri dans lequel il est écrit ne me semble pas à la hauteur du reste de la partition. Ce n'est, après tout, qu'un canevas mélodique fort élégamment tissu, et disposé avec art pour faire briller la bravoure et la fantaisie des virtuoses. La marche, le chœur, ainsi que les airs de danse qui remplissent toute la première moitié du troisième acte, sont d'une grande élégance, et, quant au finale de ce même acte, c'est sans contredit la plus grande page de musique dramatique qui ait été jamais écrite.

Digitized by Google

Ce finale est divisé en trois épisodes : Moïse vient réclamer de Pharaon l'exécution de la parole donnée; cette démarche soulève l'indignation d'Aménophis et du grand-prêtre Oziride, qui excitent Pharaon à rompre la foi promise. Dans un récitatif mesuré de la plus grande énergie, Moïse et le grand-prêtre Oziride invoquent ensemble, celui-ci les fausses divinités de l'Égypte, celui-là le Dieu vivant, qui a fait alliance avec le peuple hébreu. Tout à coup le ciel se déchire, la foudre éclate et vient briser la grossière image des idoles ; tout le monde reste consterné. Un quatuor d'une mélodie exquise, *Mi manca la voce*, renforcé de la masse chorale, traduit la pensée secrète de chacun et l'émotion de tous. Après ce morceau, qui forme le second épisode et qui tranche par sa couleur suave avec la mélopée sublime qui en prépare l'éclosion, les passions contraires se heurtent, se déchaînent, et vont s'engouffrer dans un rhythme sonore et flexible qui bondit dans l'espace, emportant tout ce qu'il rencontre sur son passage. Après avoir entendu un pareil morceau d'ensemble, où la lumière circule de toutes parts, où chaque partie se dessine nettement à l'oreille au milieu de cette mêlée de sons et d'accords que traversent deux immenses spirales diatoniques, l'une partant des profondeurs de l'échelle et l'autre de l'extrémité opposée, on peut s'écrier encore avec le poëte de *la Divine Comédie : Salutiamo l'altissimo signore!* — saluons le maître puissant qui a conçu et tracé ce magnifique tableau de musique dramatique! Le quatrième acte, très-court, ne renferme que le bel air de soprano *Quelle horrible destinée!* et la prière immortelle que chante Moïse et le peuple qu'il vient de délivrer, et qui devrait terminer l'ouvrage au lieu de le prolonger jusqu'au passage de la mer Rouge, dont il est impossible de rendre la majesté.

Digitized by Google

M. VERDI ET SON OPÉRA LUISA MILLER

(Décembre 1852.)

Le Théâtre-Italien a fait sa réouverture par l'*Otello* de Rossini. Le nouveau directeur, M. Corti, qui a succédé brusquement à M. Lumley, n'a pas eu le temps encore d'aviser à toutes les difficultés de son entreprise, qui sont bien grandes, si ce n'est presque insurmontables. L'établissement d'un Opéra-Italien à Paris, qui remonte au siècle de Louis XIV, intéresse particulièrement les classes élevées de la société qui ont des loisirs et qui recherchent les choses délicates de l'esprit. Tant que la musique française a été dans l'enfance ou dans la période de son premier développement, les opéras et les chanteurs de l'Italie ont pu offrir un exemple salutaire dont le goût national a fait son profit; mais, depuis que la France a pris rang parmi les nations qui cultivent avec succès l'art musical, l'existence d'un Théâtre-Italien à Paris est devenue de plus en plus difficile. On peut remarquer trois périodes brillantes dans l'histoire de l'Opéra-Italien depuis le commencement de ce siècle : la période de l'empire, celle de la restauration, et les dix-huit années de la monarchie de juillet. Ces trois époques correspondent à trois phases caractéristiques de l'histoire de l'école italienne.

Pendant les quinze années de l'ère impériale, le Théâtre-Italien a vécu des chefs-d'œuvre des derniers maîtres du

Digitized by Google

XVIIIe siècle, Mozart, Cimarosa, Paisiello et leurs imitateurs, Fioravanti, Zingarelli, etc. Le génie de Rossini a rempli largement le règne de la restauration, qui est une des époques les plus florissantes de l'histoire de l'art; Rossini, Bellini et Donizetti ont défrayé les dix-huit années de paix et de prospérité qui ont été interrompues par la catastrophe de février 1848. Depuis cette révolution fatale, qui a bouleversé la France et l'Europe, le Théâtre-Italien n'a pu retrouver le public d'élite qui lui a procuré une si longue prospérité. On peut sans doute espérer que, sous un gouvernement comme celui qui vient de s'inaugurer en France, les classes qui ont des loisirs reprendront leurs habitudes, et que l'Opéra-Italien retrouvera aussi la place qu'il a occupée dans la vie parisienne; mais il faudrait pour cela que l'Italie eût à nous offrir des compositeurs et des virtuoses dont il semble, au contraire, qu'elle est dépourvue. En effet, cet admirable pays, que la nature a traité avec tant de munificence, en est arrivé à une de ces époques critiques dont son histoire est remplie. Depuis que Rossini s'est imposé silence, depuis surtout la mort prématurée de Bellini et de Donizetti, il ne s'est produit dans la patrie des Scarlatti, des Pergolèse, des Jomelli, des Piccinni et des Guglielmi qu'un seul musicien, qu'on dirait appartenir à une race étrangère par les défauts aussi bien que par les qualités de son talent.

Il y a bien une vingtaine d'années que M. Verdi remplit l'Italie du bruit de ses ouvrages. Né dans les environs de Milan, il est le premier compositeur dramatique de quelque mérite qu'ait produit la Lombardie. Aussi est-ce à Milan que M. Verdi a obtenu ses premiers succès par l'opéra de *Nabucco*, qui est resté sa meilleure inspiration. Depuis lors, ses ouvrages ont été chantés sur les principaux théâtres de la péninsule italique, et ont excité partout le plus vif enthousiasme. Ils ont été accueillis moins favorablement hors du

Digitized by Google

pays qui les a vus naître, et, à Paris, *Nabucco*, *I due Foscari*, *Ernani*, *I Lombardi*, qui passent pour être les meilleurs opéras de M. Verdi, ont été jugés avec sévérité. Les partisans du maestro italien assuraient cependant qu'ayant compris la nécessité de modifier sa manière, M. Verdi venait d'écrire un nouvel opéra où l'on ne trouverait aucun des défauts que lui a reprochés la critique. Cet ouvrage, promis aux espérances des *dilettanti* et des hommes de goût, est *Luisa Miller*, opéra en trois actes, qui a été représenté pour la première fois au théâtre de Saint-Charles à Naples et que le Théâtre-Italien de Paris vient aussi de nous faire connaître.

Le sujet de *Louise Miller* est tiré d'un drame de Schiller, *Amour et Intrigue*, qui a été bien souvent traduit en français et joué à Paris sous le titre de *la Fille du Musicien*. Dans la pièce de Schiller (*Cabale und Liebe*), qui est une des productions de sa jeunesse, il s'agit d'un vieux et pauvre musicien, Miller, dont la fille, Louïse, est aimée par le fils d'un grand personnage, Walter, qui est premier ministre d'un prince allemand. La scène se passe donc dans une petite cour d'Allemagne, sur la fin du XVIIIe siècle, et l'imagination de Schiller, tout éprise des idées nouvelles de sentimentalité bourgeoise propagées par Diderot et par Lessing, a fait surgir de ce cadre modeste des contrastes vraiment dramatiques. Les deux amants, Louise et Ferdinand, contrariés dans leurs affections par l'ambition de Walter et trompés par les intrigues d'un subalterne nommé Wurm, finissent par s'empoisonner. Il y a dans le drame un peu lugubre du poëte allemand un personnage épisodique, lady Milfort, la favorite du prince, qui est un caractère assez intéressant et qui jette un peu de lumière sur le fond de ce triste tableau. Le poëte italien, M. Cammarano, a dépouillé la fable de Schiller de tous les détails de temps, de lieux et de mœurs locales qui en font l'intérêt, et a pris tout simplement la charpente dramatique,

Digitized by Google

qu'il a transportée où l'on voudra, en Suisse par exemple, où se passe la scène, vers le commencement du XVIIe siècle. Miller n'est plus un pauvre musicien d'une petite ville allemande, mais un vieux soldat, dont la fille s'éprend d'une belle passion pour Rodolfo, le fils d'un grand seigneur. Le père de Rodolfo ne veut pas de ce mariage, parce qu'il a formé le projet de faire épouser à son fils une duchesse qui doit lui apporter en dot une principauté. Le dénoûment est le même que dans le drame de Schiller. Il résulte de cet appauvrissement d'incidents et d'épisodes caractéristiques, dont le poëte italien a cru devoir se priver, un ennui qui vous saisit dès les premières scènes et ne vous quitte plus jusqu'à la fin de la pièce. C'est de la passion toute *crue* qui éclate comme un coup de pistolet, sans préparation et sans que l'esprit ait eu le temps de saisir la cause d'une péripétie aussi lugubre. Pas un caractère n'est dessiné; aucune physionomie originale : c'est une fille, un fils, un père et un traître qui se disputent, qui hurlent et qui s'empoisonnent. Cette manière grossière de préparer des situations à la musique est le dernier degré d'abaissement où puisse tomber le drame lyrique. Il vaudrait cent fois mieux revenir aux fables charmantes de Métastase, qui se passent aussi dans un monde imaginaire : on aurait au moins l'avantage d'entendre un prince, une princesse et un *tiranno* exprimer, dans une langue exquise, des sentiments nobles et délicats.

On ne pouvait tendre à M. Verdi un piége plus dangereux qu'en lui donnant à mettre en musique le misérable *libretto* que nous venons d'analyser; c'était lui offrir une occasion de tomber une fois de plus dans les défauts qu'on lui a reprochés depuis longtemps. M. Verdi est incontestablement un artiste de beaucoup de mérite. Il a de la fougue, de la verve, de l'élévation dans le style, et un certain nombre d'idées mélodiques qui ne manquent pas d'originalité. Musicien mé-

Digitized by Google

diocre et doué d'un tempérament passionné, il s'est engoué du théâtre de la nouvelle école française, parce qu'il flattait à la fois son imagination et qu'il palliait son inexpérience de l'art d'écrire. Aussi M. Verdi est-il tombé dans toutes les exagérations du drame moderne, et sa muse a prêté une voix à ces passions fausses, à ces personnages ridicules aussi impossibles dans l'histoire que dans la fantaisie, dont le goût de la France a déjà fait justice, et qu'il a rejetés dans les bric-à-brac littéraires. Sauf quelques subtilités de langage qui ne se rencontrent pas dans la musique de M. Verdi, les opéras du maestro italien ressemblent d'une manière incroyable aux drames de M. Hugo. C'est la même exagération, les mêmes contrastes heurtés, la même ignorance de la véritable passion, le même style tendu, sec, prétentieux et dépourvu d'émotion sincère, de ces délicatesses, de cette dégradation d'ombre et de lumière qui caractérisent aussi bien le grand poëte que le grand peintre et le grand compositeur. M. Verdi exige de tels efforts de l'organe humain, qu'ils rendent impossible toute vocalisation. Aussi ne faut-il pas savoir chanter pour réussir dans ses ouvrages : il suffit d'avoir de la voix et de la pousser avec vigueur. M. Verdi ne sait pas développer une idée, c'est-à-dire qu'il ignore l'art de tirer d'un thème toutes les conséquences qu'il renferme. Donnez à un homme comme Meyerbeer par exemple un atome de mélodie, et il en fera un morceau de maître par les développements qu'il y ajoutera. Tout l'art musical est dans ce procédé, comme tout raisonnement est dans la logique, qu'on le sache ou non. Or, l'art de développer une idée mélodique s'appelle dans l'école tout simplement *contre-point*, mot pédantesque dont se moquent volontiers ces aimables ignorants qui parlent de musique tout aussi pertinemment que d'un bon dîner. M. Verdi, qui sait un peu plus de contre-point que ses admirateurs, mais qui n'en sait pas assez pourtant pour suffire aux besoins

Digitized by Google

de certaines situations dramatiques, est obligé de brusquer les effets dont il a le sentiment et de frapper fort au lieu de frapper juste. De là ces phrases écourtées, ces *strette* violentes qui reviennent sans cesse et qui ne sont que l'explosion d'une idée que le musicien n'a pas su préparer. Toutes les partitions de M. Verdi sont remplies des mêmes effets, grandioses quelquefois, mais dont la monotonie finit par fatiguer, parce que l'instrumentation, pauvre et bruyante tout à la fois, ne relève pas la maigreur du dessin mélodique. Tels sont les défauts et les qualités qu'on remarque dans presque tous les opéras connus de M. Verdi, et qu'on assurait ne point exister dans la partition de *Luisa Miller*, qu'il nous reste à apprécier.

L'ouverture n'est pas autre chose qu'une *stretta* symphonique d'un mouvement rapide, qui ne mérite pas autrement d'être remarquée. Le chœur de l'introduction, chanté par les villageois et les amis de Luisa pour fêter son prochain mariage, ne manque pas d'une certaine couleur agreste appropriée à la situation. La romance de Luisa, *Lo vidi e'l primo palpito*, où elle exprime à ses compagnes le bonheur d'un premier amour, rappelle note pour note la romance du premier acte d'*Ernani*, qu'elle est bien loin d'égaler. Le trio qui suit entre Luisa, son père et son amant Rodolfo, trio qui forme la péroraison de l'introduction, n'a rien de saillant, si ce n'est que la phrase de l'allegro en *si bémol* est fort connue, et se trouve dans toutes les partitions du maestro. L'air de basse, dans lequel le pauvre Miller s'efforce d'expliquer ce lieu commun de morale, qu'un bon père ne doit pas contrarier sa fille dans le choix d'un époux, pourrait être supprimé sans le moindre inconvénient. L'action y gagnerait, le public y perdrait un morceau ennuyeux et très-faiblement accompagné. L'allegro surtout de cet air est une de ces phrases communes, d'un rhythme tourmenté et prétentieux

Digitized by Google

qu'affectionne beaucoup le compositeur italien. L'air de basse qui suit immédiatement celui que nous venons de signaler, et que chante le père de Rodolfo, est un hors-d'œuvre fastidieux qu'on ferait bien de supprimer aussi, car deux airs de suite écrits pour le même genre de voix n'indiquent pas une grande intelligence de l'économie des effets dramatiques. Un morceau tout à fait charmant est le duo pour ténor et contralto que chante Rodolfo avec la duchesse Frederica qu'il doit épouser. L'embarras où se trouve le fils de Walter vis-à-vis de la femme qui l'aime, mais dont il ne peut partager les sentiments, la tendresse chaste et voilée de Frederica, qui est loin de soupçonner quel est le trouble qui remplit le cœur de son fiancé, tout cela est exprimé par un *andantino affettuoso* d'une grâce tout élégiaque. J'aime beaucoup moins le motif de l'allegro, que je trouve commun et parsemé de points d'orgue ambitieux qu'on rencontre si fréquemment dans la musique de M. Verdi. Le chœur de chasseurs sans accompagnement qui forme l'introduction du finale produirait de l'effet, s'il était chanté par un nombre suffisant de voix. Miller vient d'apprendre que Rodolfo, le fils du comte Walter, doit épouser une riche héritière; cette nouvelle jette la consternation dans le cœur de Luisa. Sur ces entrefaites surviennent Walter et Rodolfo, celui-ci pour donner à Luisa un nouveau témoignage de son amour, celui-là pour effrayer le pauvre paysan et rompre un mariage disproportionné qui contrarie les plans de son ambition.

Tel est l'argument du finale du premier acte, qui, après une longue scène de récitatifs et de débats assez vigoureusement rendus, vient aboutir à un *quintetto* d'un style soutenu. La phrase du cantabile *Deh! mi salva, deh! m'aita*, confiée à la voix de soprano, accompagnée par le ténor et la basse en notes pointées et descendantes, est fort belle, et la péroraison, fortifiée par le chœur tout entier et préparée avec infiniment

Digitized by Google

d'adresse, éclate avec une grande puissance de sonorité. Ce finale est presque un morceau de maître et fait le plus grand honneur à M. Verdi.

Nous passons sur le premier chœur du second acte, ainsi que sur l'air de Luisa : *Puniscimi*, que mademoiselle Cruvelli chante d'ailleurs à contre-sens d'un bout à l'autre. Le duo pour deux basses entre Walter et son satellite Wurm rentre dans les formes connues de la musique vulgaire de M. Verdi, tandis que le quatuor sans accompagnement : *Come celar le smanie*, pour soprano, contralto et deux basses, est un bijou d'originalité et produit un effet exquis. On dirait un madrigal plein d'idéalité et d'élégance plutôt qu'une page de musique dramatique. Le passage : *Aime, l'infranto core*, attaqué par toutes les voix à l'unisson, qui forme une petite phrase incidente, aboutit à un mouvement rapide où le soprano se dégage de l'unisson, et monte par un rhythme syncopé jusqu'au *si* supérieur, tandis que les autres voix l'accompagnent par un *bisbiglio* mystérieux ; tout cela, disons-nous, est exquis et nouveau. Ce quatuor a été redemandé par tout le public enchanté. L'air de ténor : *Quando le sere al placido*, que chante Rodolfo désespéré, est très-beau ; le duo pour soprano et basse entre Miller et Luisa mérite aussi d'être signalé, surtout l'andante :

La tomba è un letto
Sparso di fiori.

Nous aimons beaucoup moins la prière et le trio qui remplissent à peu près tout le troisième acte. La situation violente des deux amants, Rodolfo et Luisa, qui rappelle un peu la dernière et admirable scène de l'*Otello* de Rossini, ne renferme rien de remarquable et qui puisse soulager la patience du public pendant cette longue agonie.

La partition que nous venons d'analyser n'est pas une œu-

Digitized by Google

vre médiocre. Le duo charmant entre Rodolfo et Frederica, le quintette et le finale du premier acte; le quatuor sans accompagnement du second acte, d'une facture si originale qu'on oublie facilement qu'il ne répond pas tout à fait à la situation des personnages, l'air de ténor qui vient après et dont l'allegro est plein d'énergie, le duo pour soprano et basse entre Luisa et son père Miller sont des morceaux diversement remarquables, de nature à produire beaucoup d'effet, s'ils étaient bien rendus. On trouve dans *Luisa Miller* ce qu'on a déjà remarqué dans tous les opéras de M. Verdi : de la couleur, de la passion véhémente, de l'élévation dans le style, le sentiment des effets d'ensemble, et, ce qui a lieu d'étonner, une certaine grâce élégiaque qui semble échapper, comme par mégarde, de l'imagination un peu sombre du compositeur. A côté de ces qualités, que nous n'avons jamais contestées à M. Verdi, on regrette d'y trouver aussi le même cercle assez restreint d'idées mélodiques, la raideur dans les formes, la persistance de certains rhythmes tourmentés, la vulgarité de l'harmonie, et ces accompagnements éternels en accords plaqués que M. Verdi affectionne tant. Son instrumentation, qui vise à l'effet, manque de corps, les couleurs y sont plutôt entassées que distribuées avec goût. Dans les scènes qui préparent l'éclosion du sentiment, dans tous ces détails si nécessaires à l'éclaircissement de la situation, où les maîtres font intervenir l'orchestre pour occuper l'oreille d'une manière intéressante, M. Verdi reste impuissant. Ses contre-basses murmurent inutilement et ne dégagent qu'une sonorité sourde et pâteuse qui trahit la pauvreté de l'imagination et l'inexpérience de l'artiste. Ce qu'on peut signaler dans la partition de *Luisa Miller*, qui semble annoncer une heureuse modification dans la manière de M. Verdi, c'est que les voix y sont traitées avec plus de ménagement et ne dépassent jamais les limites d'une échelle modérée.

Digitized by Google

L'ENFANT PRODIGUE

GRAND OPÉRA EN CINQ ACTES, DE M. AUBER.

(Décembre 1850.)

Le temps où nous vivons est bien curieux. L'affaiblissement toujours de plus en plus grand des croyances naïves de l'âme et l'accroissement de ce qu'on appelle les connaissances positives de l'esprit humain, n'empêchent point les arts et les lettres de s'attaquer à ces sujets délicats, à ces divines épopées du sentiment pour lesquelles il semble qu'il faut moins de science que d'amour. Parce qu'on possède une certaine dextérité de main, parce que le mot nécessaire arrive facilement à la bouche, et qu'aucun obstacle matériel n'arrête tout d'abord la manifestation de la pensée vulgaire, on croit que rien n'est impossible à un artiste qui sait son métier, et qu'il peut également dire à l'argile qu'il pétrit de ses doigts industrieux : « Tu seras, s'il me plaît, le roi de l'Olympe ou bien le Dieu du Calvaire. »

Eh bien! c'est là une grande erreur qui tendrait à faire croire que l'art se compose d'une collection de formules de convention, de creux symboles dont il importe seulement d'imiter la symétrie et l'éclat extérieurs. S'il en était ainsi, s'il n'y avait dans les tableaux de Raphaël et dans les messes de Palestrina que la science d'un peintre et l'habileté pro-

Digitized by Google

fonde d'un musicien supérieur, Cherubini et M. Ingres auraient pu, de nos jours, renouveler les miracles de la renaissance et nous ravir, encore une fois, par l'expression sublime du sentiment religieux. Mais on a beau faire, on a beau s'ingénier à combiner les éléments du langage, à vouloir saisir par la pensée et la réflexion les procédés employés par les maîtres souverains, on ne parviendra, de notre temps, ni à édifier une église gothique, ni à reproduire sur la toile la sereine béatitude de la Mère de Jésus, ni à exhaler dans de simples accords les élans mystérieux de la foi du chrétien. Et cela doit être ainsi. On n'affirme point avec le doute, on n'invente point la grâce, on n'imite point l'inimitable, et, dans un siècle de perturbation et de luttes intellectuelles, l'art ne saurait exprimer ni la quiétude de l'âme, ni la transfiguration de ses divines espérances. A quelque point de vue qu'on se place, qu'on soit chrétien, poëte ou philosophe, l'Évangile est un livre redoutable qu'il ne faut ouvrir qu'avec respect. S'il n'est point pour vous le testament d'un Dieu de miséricorde, il sera toujours, et pour toutes les générations, une source féconde de sentiments adorables et de vérités éternelles.

La parabole de l'Enfant prodigue est un sujet qui a souvent fixé l'attention des auteurs dramatiques. Sans parler du mauvais drame qu'en a tiré Voltaire, il existe sur le même sujet un opéra-comique de Gaveaux et un ballet de Gardel, musique de Berton, qui a eu beaucoup de succès, il y a une quarantaine d'années. La parabole de l'Enfant prodigue, traitée par un vrai poëte et non pas par un *charpentier* de pièces de théâtre, pourrait fournir la matière de trois beaux actes, mais rien de plus. Au premier acte on verrait le père de famille, entouré de ses enfants, goûter les douces joies de la royauté domestique, dont il ne pressent pas encore les sublimes amertumes. Sur le front du fils bien-aimé, on lirait

Digitized by Google

l'ennui du repos, la satiété du bonheur et cette inquiétude vague et prophétique qu'inspire l'amour de l'inconnu, source de la liberté. Il s'échapperait enfin du sillon parternel, il briserait violemment la chaîne des jours écoulés sous la tutelle de la tradition, et s'en irait au loin dans la vie, apprendre la science de la douleur. Au troisième acte, on le verrait s'approcher lentement du lieu qui l'a vu naître : il entendrait les éclats de joie du foyer domestique, dont les chants harmonieux et les symphonies brillantes,—*symphoniam et chorum*—selon l'expression même de l'Évangile, retentiraient à son oreille comme un écho des premiers jours d'innocence et d'amour. Il frapperait de son front humilié le seuil héréditaire, en s'écriant du fond de son cœur contristé : Pitié, Seigneur, j'ai péché et je reviens me courber sous votre douce loi. Alors le chef de famille recevrait dans ses bras le fils repentant, on tuerait le veau gras, et, dans un cantique de grâces, on célébrerait le retour d'une âme égarée, la réconciliation de l'ordre et de la liberté. Voyons maintenant comment M. Scribe a compris l'esprit de l'Évangile, et de quelle manière il a disposé sa fable.

Au lever du rideau, Ruben, chef d'une tribu dans le canton de Gessen, est inquiet de ne point apercevoir son fils Azaël. Il se lamente, il se désole et s'écrie, dans un style trop pompeux pour un fait aussi simple, qui a dû arriver bien souvent dans une tribu agreste campée au milieu de vastes solitudes :

Toi qui versas la lumière
Sur Moïse et ses enfants,
Seigneur ! Seigneur ! notre père,
D'un père vois les tourments !

Azaël, ce fils tant pleuré pour une absence de quelques heures, arrive enfin avec deux voyageurs à qui il a offert généreusement l'hospitalité. Ruben ordonne alors qu'on pré-

Digitized by Google

pare le repas de famille, auquel il convie les deux étrangers, Aménophis et sa compagne Nefté. « Où allez-vous? demande Ruben à la belle étrangère Nefté. — A Memphis, lui répond-elle, la reine des cités, le séjour des plaisirs et des voluptés faciles. » A cette description d'une ville enchanteresse, Azaël, qui n'a jamais quitté la tente où Dieu l'a fait naître, se sent transporté du désir de voyager, et demande à son père la permission de suivre les deux étrangers. Ruben résiste d'abord à la prière de son fils en lui donnant d'assez pauvres raisons pour le retenir, et puis il cède trop facilement aux instances d'Azaël en lui disant :

Allez, suivez votre pensée,
N'écoutez que vos goûts;
Votre sœur, votre fiancée
Prira le ciel pour vous!

Cette complaisance de Ruben pour la folle ambition d'Azaël, ce consentement si débonnairement accordé au voyage dangereux d'un fils dont il déplorait, il y a peu d'instants la courte absence, est un contre-sens grossier qui choque la raison et enlève toute poésie à la donnée primitive.

Le second acte nous transporte sur une place de la ville de Memphis, où l'on voit Azaël et les deux étrangers, Aménophis et Nefté, circuler au milieu de groupes de jeunes filles et de seigneurs élégants qui se livrent au plaisir de vivre sous un ciel sans nuages et sous des dieux indulgents pour toutes les voluptés. Azaël, couvert de pourpre et la chevelure inondée de parfums, chante la belle poésie que voici :

Doux séjour,
Où chaque jour
Brillent des fleurs fraîches écloses.

Pendant qu'Azaël exhale cet hymne de volupté, on voit au

Digitized by Google

fond du théâtre s'élever les rives du Nil, dont les vagues indociles supportent un pavillon élégant contenant le bœuf Apis, le symbole du labour et du travail qu'adoraient les Égyptiens. Bocchoris sort du temple d'Isis, dont il est grand prêtre, et s'en vient au milieu de la foule joyeuse exprimer aussi le bonheur qu'il éprouve et dont voici la peinture idéale :

Quel ciel de pourpre et d'azur !
Quel doux climat ! quel air pur !
Que tout est bien ici-bas
Quand on sort... d'un bon repas !

Cette poésie et cette morale dignes de Gargantua font diversion pendant un moment aux embûches de toutes sortes dont le jeune Azaël est la victime. Car il est bon de savoir que Nefté, cette brillante étrangère qui vint l'arracher aux douceurs de la paix domestique, n'est rien moins qu'une courtisane, une chanteuse qui vend ses charmes, ses philtres, et ses baisers perfides au plus offrant. Aidée de son amant Aménophis, qu'elle a eu l'art de faire passer pour son frère, elle s'efforce de dépouiller Azaël des richesses que son père lui a imprudemment données, pour faciliter son dangereux voyage. Sur ces entrefaites arrive à Memphis le vieux Ruben, accompagné de sa nièce Jephtèle, la fiancée d'Azaël. Inquiet sur le sort de son fils, dont il n'a plus entendu parler, Ruben a quitté sa solitude et s'en vient dire aux habitants de la grande ville :

Il est un enfant d'Israël
Dont je pleure la longue absence ;
Son nom, Seigneur, est Azaël :
Est-il dans cette ville immense ?

— Non, non, lui répondent les différents groupes auxquels il s'adresse. — Et le vieillard désespéré s'abandonne à la douleur.

Digitized by Google

Le troisième acte représente l'intérieur du temple d'Isis avec toutes les pompes de ses mystères sacrés, dont le tableau pourrait être d'un goût moins risqué, car il ne faut pas être bien sévère pour ne point aimer à voir sur la scène de l'Opéra les mystères de la Courtille et les scènes des Porcherons. Quoi qu'il en soit de ce beau spectacle et sans insister sur les incidents qui amènent Azaël et sa fiancée Jephtèle dans le temple d'Isis, dont l'entrée est sévèrement interdite aux profanes, il suffira de savoir que sans l'intervention bienfaisante de Lia, une danseuse de la tribu des Almés, Azaël et Jephtèle eussent payé de la vie leur témérité.

Au quatrième acte, Azaël, succombant sous le poids de ses infortunes, traverse le désert et se rend à la maison paternelle, où il arrive enfin, au cinquième acte, accablé de honte et de misère.

Telle est l'analyse de ce long et interminable *scenario* dont les plus grands défauts sont le manque d'élévation et d'intérêt. Aucun des personnages qui s'y meuvent n'a une physionomie saisissante, aucun ne vit d'une vie qui lui soit propre et qui surgisse des entrailles mêmes du sujet. Ce sont des illuminures, ce sont des tableaux juxtaposés, ce sont des pantins que M. Scribe fait mouvoir par soubresauts, comme il croit qu'ont agi ces grandes figures de l'histoire, auxquelles il prête la politique des Bertrand et des Raton. Le monde est gouverné par des moyens plus simples que ne le croit M. Scribe, et voilà pourquoi son théâtre est l'un des plus faux qui aient jamais existé dans aucune littérature.

Quand on connaît l'œuvre de M. Auber, et qui donc en Europe n'a pas ce bonheur? quand on a entendu *le Domino noir*, *la Fiancée*, *Fra Diavolo*, *le Maçon*, *les Diamants de la Couronne*, *la Part du Diable*, *le Philtre* et trente opéras-comiques auxquels il faut joindre *la Muette de Portici* qui couronne le tout comme l'effort suprême de cette muse co-

Digitized by Google

quette et charmante, on se demande ce qui a pu décider un homme de l'esprit et de l'importance de M. le directeur du Conservatoire à se prendre d'une passion tardive pour un sujet biblique.

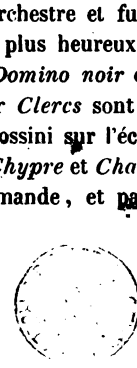
Si l'art ne consistait que dans la connaissance des procédés matériels dont les écoles enseignent le secret; si la différence des styles avait sa source dans la simple volonté de l'artiste d'approprier les moyens au but qu'il se propose; s'il suffisait enfin d'être intelligent, éclairé et fort pour aimer et faire partager aux autres la passion dont on ne ressent pas les ardeurs, personne n'aurait le droit de s'étonner qu'un musicien de la valeur de M. Auber et qu'un peintre aussi habile que M. Horace Vernet ne pussent traduire avec autant de succès le *flatus* providentiel qui s'exhale des livres sacrés, que la grâce, la raillerie piquante, la repartie prompte et la désinvolture d'un groupe de beaux esprits ou d'un bivouac de soldats français.

Mais, dira-t-on, refusez-vous à l'artiste la faculté de se transformer? lui refusez-vous cette mobilité, cette variété d'impressions qui le distinguent des êtres vulgaires, et qui donnent à l'homme une incommensurable supériorité sur tous les autres animaux, qui ne peuvent jamais franchir le cercle étroit de leurs besoins physiques et des appétits purement individuels? L'artiste est-il condamné à ne comprendre que ce qu'il éprouve, et l'art n'est-il que l'écho de la personnalité? Non, assurément, je ne condamne pas le poëte à tuer sa maîtresse pour avoir le droit d'exprimer les fureurs d'Othello; je ne condamne point le peintre à poignarder le modèle dont il emprunte les traits pour être en état de rendre les douleurs ineffables, *lo spasimo*, et l'agonie touchante du Rédempteur. Mais, sans avoir actuellement sous les yeux l'objet matériel dont il veut idéaliser les formes, sans éprouver réellement la passion dont il s'efforce d'exprimer la gran-

Digitized by Google

deur, il faut pourtant que l'artiste possède les germes de l'œuvre qu'il médite, il faut que son cœur lui suscite tout bas l'accent nécessaire, et que d'une émotion individuelle et passagère il tire une émotion générale et permanente. C'est ainsi que s'accomplit dans les arts l'alliance du fini et de l'infini, de la réalité et de l'idéal, c'est-à-dire l'incarnation incessante de l'esprit divin.

M. Auber est un musicien de bonne race. Il vint au monde, il y a de cela au moins une soixantaine d'années, entouré de toutes les faveurs de la fortune. Élégant cavalier, esprit fin et suffisamment cultivé, il étudia d'abord la musique comme un art d'agrément qui sied à l'éclat du bel âge, et qui complète l'éducation d'un homme comme il faut. Livré à toutes les distractions du monde, il y fut surpris par des revers qui l'obligèrent à tirer promptement parti de ses talents. M. Auber aborda alors le théâtre, non sans éprouver quelques disgrâces qui découragent la médiocrité, mais qui épurent le vrai mérite. Élève de Chérubini, contemporain de Méhul, de Boïeldieu, de Nicolo et d'Hérold, M. Auber, qui avait près de quarante ans lorsqu'il se présenta devant le public, prit les formes de la comédie lyrique telles que les avaient inventées ses prédécesseurs, sans beaucoup y ajouter de son propre fonds. L'arrivée de Rossini, qui produisit un si grand éclat dans toute l'Europe, éveilla aussi l'attention de M. Auber, qui n'eut garde d'oublier la leçon qu'on lui donnait indirectement. Il profita donc de l'exemple, et modifia sa manière, fortifia son orchestre et fut avec Hérold le disciple le plus fervent et le plus heureux du génie de Pesaro. *La Dame blanche*, *le Domino noir* et *la Muette de Portici*, *Zampa* et *le Pré aux Clercs* sont des témoignages vivants de l'influence de Rossini sur l'école française, comme *la Juive*, *la Reine de Chypre* et *Charles VI* se rattachent évidemment à l'école allemande, et particulièrement à la manière de



Digitized by Google

M. Meyerbeer. Moins tendre, moins suave et meilleur musicien que Boïeldieu, plus varié, plus fort et plus fécond que Nicolo, inférieur à Hérold aussi bien par l'amplitude des formes que par la vigueur des idées, M. Auber appartient à cette famille d'artistes aimables et faciles qui réussissent à exprimer les sentiments qui voltigent à la surface de l'âme, la gaieté malicieuse, le propos galant et cette émotion tempérée qui amène sur le bord des paupières une larme furtive et discrète.

Les mélodies de M. Auber, sans être d'une grande originalité, sont toujours élégamment tournées et parfaitement écrites pour les voix; son harmonie peu variée, et qui n'admet guère que des combinaisons faciles, est toujours nourrie et parfois même pittoresque, et son orchestre rempli d'esprit, de rhythmes pétillants et d'heureuses reparties, est un vrai modèle de bonne instrumentation.

L'ouverture de *l'Enfant prodigue* ressemble un peu trop à toutes les ouvertures de M. Auber. Composée avec des motifs empruntés à la partition et particulièrement au final du troisième acte, elle renferme quelques heureux détails qui auraient pu être fondus dans un tableau plus grandiose et mieux dessiné. La prière en chœur qui ouvre le premier acte :

O roi des cieux, ô roi des anges,

est agréable et se fait remarquer par un procédé habituel à M. Auber, l'emploi fréquent de la pédale dont l'effet est ici parfaitement à sa place. L'air que chante Ruben est d'un beau caractère dans les quatre premiers vers :

Toi qui versas la lumière
Sur Moïse et ses enfants...

Mais la mélodie qui forme le complément et qui sert de transition au retour de l'idée première, n'est point heureuse.

Digitized by Google

La cavatine qui suit et qui est également chantée par le vieux Ruben :

Au loin dans la plaine
Le soir nous ramène
Et pasteurs joyeux
Et troupeaux nombreux,

est tout à fait charmante. L'accompagnement en est fort piquant, trop piquant peut-être dans un pareil sujet. L'imitation, par les sons de l'harmonica, du tintement de la clochette des troupeaux, est-elle d'un goût bien sévère? Nous pourrions élever les mêmes doutes sur ce beuglement de l'ophycléide qui se fait entendre dans la marche triomphale du second acte, afin d'imiter le mugissement du bœuf Apis? Vraiment M. Auber aurait dû laisser ce trait d'esprit à M. Scribe. En revanche, l'air que chante encore Ruben, en demandant aux passants des nouvelles de son fils Azaël :

C'est mon fils! et je l'ai perdu!

est une mélodie touchante et vraiment dramatique. On n'étonnera personne en disant que les airs de danse du second acte de l'*Enfant prodigue* sont charmants, surtout le motif qui accompagne le pas des poignards, qui est d'une originalité piquante. La première partie du quintette du troisième acte, entre le grand prêtre Bocchoris, Azaël, Jephtèle et deux personnages subalternes, Manethon et Canope, nous paraît être le meilleur morceau de la partition. La phrase mélodique qui en prépare le nœud et que chante Jephtèle,

O vallon de Gessen! ô champs aimés des cieux,

est pleine, limpide et touchante. La seconde partie de ce quintette, qui termine le troisième acte, est loin de répondre à la première, et de former un tout satisfaisant. Au qua-

Digitized by Google

trième acte, nous devons encore signaler les jolis couplets que chante un jeune chamelier.

Ah! dans l'Arabie,
Quel heureux métier,
Quelle douce vie
Mène un chamelier!

Et puis l'air de l'Enfant prodigue :

Oui, j'irai vers mon père.

L'opéra de l'*Enfant prodigue*, sans rien enlever à la grande renommée que s'est acquise M. Auber, n'ajoutera point à sa gloire. Compositeur élégant, musicien facile, esprit fin et délié qui connaît le théâtre et toutes les ressources de l'art d'écrire, l'auteur de *la Muette* et du *Domino noir* s'est aventuré loin du sentier fleuri que lui a tracé la nature, en s'attaquant à un sujet redoutable pour lequel il aurait fallu le génie de Mozart, l'imagination de Rossini, ou tout au moins le talent élevé de Méhul. On ne sent point à la personnalité, on ne trouve point dans son âme, par un beau jour d'été, ce que le Seigneur n'y a point voulu mettre, et, comme l'a dit un écrivain fameux qui s'y connaissait : le style, c'est l'homme. Maître charmant qui avez enchanté notre jeunesse, jetez loin de vous la trompette héroïque qui vous enfle si affreusement les joues, ne touchez pas surtout à la harpe des prophètes; reprenez, reprenez vos pipeaux, dites-nous encore un de ces contes que vous contez si bien; restez un enfant chéri de la France qui, quoi qu'on fasse et quoi qu'on décrète, aimera toujours à rire, même le dimanche [1].

[1] Allusion à un projet de loi sur la célébration du dimanche qu'on discutait alors à l'Assemblée législative.

Digitized by Google

MARCO SPADA

OPÉRA COMIQUE EN TROIS ACTES DE M. AUBER.

(Janvier 1853.)

Le théâtre de l'Opéra-Comique vient enfin de trouver ce qu'il cherche depuis si longtemps, un succès. *Marco Spada*, opéra en trois actes, dû à la collaboration antique, mais fort peu solennelle, de MM. Scribe et Auber, a réussi, et ce mot-là est un talisman qui, en France, ouvre toutes les portes et tous les cœurs. Réussissez, n'importe comment, et il vous sera beaucoup pardonné par le peuple malin qui a créé le vaudeville. Le sujet de *Marco Spada* est tiré de cette légende inépuisable de célèbres aventuriers qu'affectionne M. Scribe, et qui forme à peu près le fonds de son théâtre lyrique. C'est une nouvelle édition, considérablement affaiblie, de *Fra Diavolo*, des *Diamants de la Couronne*, de *la Sirène* et de *Zampa*, dont le libretto, pour avoir été écrit par M. Mélesville, n'en appartient pas moins à l'épopée héroï-comique que la France doit au plus ingénieux de ses dramaturges. Quel beau thème de méditations ce serait, pour un vrai critique, que le théâtre de M. Scribe! Au milieu d'une société paisible et tout heureuse de vivre sous un régime d'égalité civile qui protége les personnes et les choses, au milieu d'une bourgeoisie fière de son bien-être et de sa récente émancipation, au milieu d'une nation guerrière et conquérante qui vient de subir le plus grand des malheurs, l'invasion de l'étranger,

Digitized by Google

survient un homme d'esprit qui chante les héros qui vivent du bien d'autrui, qui narguent la loi et le gendarme protecteur de l'innocence, ces aventuriers de bonne humeur enfin qui ne se plaisent que sur les grandes routes et dans les montagnes escarpées, où, une escopette à la main, ils consacrent leur vie à redresser les torts de la justice et la mauvaise politique des gouvernements établis. Le bon bourgeois, assis commodément dans sa stalle, et tranquille sur l'avenir de sa soirée en apercevant à la porte de l'orchestre le gendarme qui lui permettra de rentrer chez lui sans mésaventure, écoute de toutes ses oreilles le récit des plus terribles événements; il se laisse charmer par la poésie de la vie sauvage et les chansons agrestes, en s'écriant avec Lucrèce :

> Suave, mari magno, turbantibus æquora ventis,
> E terra magnum alterius spectare laborem!

A côté d'une littérature audacieuse qui visait aux grands effets lyriques, et qu'on pourrait qualifier la littérature des fils des croisés, pour nous servir du mot spirituel de M. de Montalembert, se trouvait aussi la littérature des petits-fils de Voltaire, qui se moquait volontiers des grands mots et des grands sentiments, et monétisait la malice exquise de son aïeul en railleries qui s'adressaient aux moindres intelligences. Or M. Scribe n'est pas sans quelque parenté avec cette nombreuse descendance du grand patriarche de Ferney, et c'est à un filon réel de gaieté et de malice française que l'auteur de *la Camaraderie* et de *Bertrand et Raton* doit ses nombreux succès.

Sous le pseudonyme du baron de Torrida, un de ces héros de grande route qui ont été chantés si souvent par M. Scribe, Marco Spada vit dans les environs de Rome, où depuis quinze ans il répand la terreur. Né en France, où il a vu massacrer toute sa famille dans une guerre civile dont on

Digitized by Google

ignore la date, Marco Spada s'est expatrié, a levé l'étendard de la révolte contre la société en général, et particulièrement contre le gouvernement des États de l'Église, dont il maltraite les fonctionnaires et dépouille les caisses. Riche, aimant le luxe et les superfluités de la vie, Marco Spada habite un château somptueux et inexpugnable, où il cache à tous les yeux le plus précieux trésor, une fille unique et charmante. En effet, Angela est toute la joie de son père. C'est pour elle qu'il brave la sévérité des lois, et qu'il s'expose chaque jour à tomber sous les coups de la vindicte publique. Élevée avec le plus grand soin, douée de talents aimables, Angela, qui est loin de se douter quelles sont les occupations de son père, et d'où lui vient le luxe vraiment insolent qui l'environne, Angela, disons-nous, qui vit dans la plus complète solitude, n'en a pas moins le cœur rempli de l'image d'un jeune inconnu. Pendant les longues absences de Marco Spada, qui s'adonne avec fureur *aux plaisirs de la chasse*, dit-il, pour ne point éveiller les soupçons de sa fille qu'il adore, un voyageur égaré est entré dans le château du baron de Torrida, où il a reçu l'hospitalité. Angela n'a pu voir le comte Fredericci, le propre neveu du gouverneur de Rome, sans en être touchée, et le sentiment qu'elle éprouve est également partagé par le jeune inconnu. Telle est la situation des principaux personnages lorsque le rideau se lève, en laissant apercevoir l'intérieur du château du baron de Torrida, où l'on voit arriver pendant la nuit le gouverneur de Rome, la *marchesa* sa nièce, et le comte Pepinelli son *cisisbeo*, que le hasard a conduits dans cette habitation singulière. Étonnés de trouver tant de luxe dans un château isolé et loin de Rome, ils le sont bien davantage lorsqu'ils voient apparaître tout à coup une jeune fille qui, avec la meilleure grâce du monde, les prie d'accepter l'hospitalité. Après de nombreux incidents amenés avec plus ou moins de vraisemblance par

Digitized by Google

la baguette magique de M. Scribe, il est décidé que le baron de Torrida, qui ne sait rien refuser à sa fille, ira, au péril de sa vie, au bal que le gouverneur de Rome doit donner le lendemain.

Le second acte tout entier se passe donc dans le palais du gouverneur qui a juré d'illustrer son administration par la prise de Marco Spada. Cela lui paraît d'autant plus facile qu'il vient d'apprendre, par trahison, que le terrible bandit a conçu le projet audacieux de venir exercer son industrie dans le palais même du gouverneur de Rome. Au moyen d'un frère quêteur qui a été jadis au service de Marco Spada, mais qui est revenu à de meilleurs sentiments, le gouverneur espère découvrir le fourbe caché au milieu de la foule. La scène où le frère Borromée présente sa requête successivement à chacun des invités est très-adroitement conduite, et la manière dont Marco Spada échappe au danger qui le menaçait forme un coup de théâtre tout à fait piquant. Le drame se dénoue, au troisième acte, d'une manière assez vulgaire, par la mort de Marco Spada, qui, pour sauver l'honneur de sa fille et rendre possible son mariage avec le neveu du gouverneur, désavoue son propre enfant par un pieux mensonge. Comme cela arrive à presque toutes les pièces de M. Scribe, ce n'est ni par la vraisemblance des événements, ni par la vérité des caractères que se recommande l'imbroglio dont nous venons d'esquisser le canevas. Il est à présumer que l'auteur aura été gêné par la censure dans le développement de sa fable, qui se passe à Rome dans les dernières années du XVIIIe siècle, et où il n'est pas plus question du pape que du grand Turc. Quelques scènes plus spirituelles que neuves, une complication de mise en scène qui tient l'esprit en éveil, la musique de M. Auber et la grâce de mademoiselle Duprez ont sauvé la fortune de *Marco Spada*.

L'école française, dont l'origine ne remonte pas au delà de

Digitized by Google

la seconde moitié du XVIIIe siècle, est un enfant de l'école italienne. La France et l'Italie, qui se touchent par les Alpes et qui se tiennent par tant de liens historiques, s'unissent encore plus étroitement par la similitude des penchants, qui ont produit une civilisation à peu près uniforme. Filles toutes deux de la race latine, dont elles parlent la langue, l'Italie et la France ne se distinguent entre elles que par des nuances. Dans la littérature et dans les arts, qui sont la manifestation la plus essentielle des caractères et l'individualité nationale, la France se fait remarquer par la supériorité de son goût, par la finesse des aperçus, par la clarté des idées, par l'élégance des détails, la sobriété du langage, et toutes les qualités qu'on pourrait dire secondaires, et qui appartiennent plus à la logique de l'esprit qu'à l'intuition de l'âme. L'Italie brille surtout par la sublimité des conceptions, par l'élévation de la pensée, par la force des passions qui s'épurent en s'épanouissant, et vont aboutir à des formes grandioses, d'une sérénité admirable. Dante, Palestrina, Raphael, le Tasse, Michel-Ange, Palladio, Titien, Cimarosa, Rossini, sont des génies différents qui tous révèlent les propriétés du sol, de la race et de la civilisation italiennes. Rabelais, Molière, La Fontaine, Voltaire, Poussin, Jean Goujon, Corneille, Racine, Lebrun, Greuze, Puget, Rameau, Méhul, expriment aussi d'une manière saisissante les divers aspects du génie littéraire et esthétique de la France. Veut-on saisir le trait par lequel ces deux peuples se ressemblent le plus? Qu'on étudie la comédie et toutes les manifestations de la gaieté ou de la malice de l'esprit; car le rire étant un éclat involontaire de la raison qui aperçoit une dissonance de mœurs, dissonance qui la blesse sans l'indigner, il n'y a pas de preuve plus certaine qu'on appartient à la même civilisation que lorsqu'on se voit rire des mêmes contrastes et des mêmes ridicules. *Dis-moi de quoi tu ris*, a dit un philosophe, *et je te dirai qui tu es et*

Digitized by Google

dans quel milieu social tu vis. L'Arioste ne faisait-il pas les délices de Voltaire? Voilà pourquoi aussi l'opéra comique français doit l'existence à l'opéra buffa des Italiens. Monsigny, Philidor, Grétry, ces charmants musiciens qui ont créé la comédie lyrique, sont des imitateurs heureux et spirituels des Pergolèse, des Vinci, des Leo et des Piccinni. Qu'on lise ces agréables partitions, — *les Chasseurs et la Laitière*, *la Fée Urgèle*, *le Déserteur*, *le Roi et le Fermier*, *le Maréchal ferrant*, *le Tableau parlant*, *Zémire et Azor*, etc., et l'on sera frappé, comme l'a été, en 1770, le docteur Burney, d'y trouver plus qu'un souvenir de la *Serva padrona*, de la *Cecchina*, et autres opéras buffe des premiers maîtres de l'école napolitaine. Cimarosa, Paisiello, Anfossi et leurs successeurs ont eu également une influence directe sur Dalayrac, Berton, Boïeldieu et Nicolo, compositeurs distingués qui remplissent toute la période qui s'écoule depuis la révolution jusqu'à l'avénement de Rossini, Boïeldieu surtout encore tout imprégné de la grâce de Cimarosa, lorsque dans *la Dame blanche*, qui est son vrai chef-d'œuvre, il accuse d'une manière sensible que l'auteur du *Barbier de Séville* est arrivé depuis longtemps. Toutefois les deux compositeurs français qui sont pour ainsi dire les fils légitimes du grand maître de Pesaro, ce sont Hérold et M. Auber. On le voit donc, le genre prétendu national de l'opéra comique a constamment subi les influences de la musique italienne depuis le milieu du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours.

M. Auber est entré assez tard dans la carrière de compositeur dramatique. Homme du monde, brillant cavalier qui se plaisait aux doux loisirs de la vie de dilettante, il avait étudié la musique par goût et s'était même acquis une certaine réputation parmi les artistes, lorsqu'un triste événement de famille le força à tirer parti de ses talents. Élève de Cherubini et disciple de Mozart, M. Auber, après un ou deux essais

Digitized by Google

sans importance, débuta au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1820, par *la Bergère châtelaine*, opéra en trois actes, qui obtint un succès de bon augure. *Emma ou la Promesse imprudente*, opéra en trois actes, qui fut donné l'année suivante, en 1821, confirma la bonne opinion qu'on avait déjà conçue du nouveau compositeur. *La Neige*, opéra en trois actes qui fut représenté en 1823, *le Concert à la Cour*, qui est de l'année 1824, annoncèrent que l'esprit vif de M. Auber avait été touché par la grâce du grand rénovateur de la musique dramatique. Depuis lors l'ingénieux et charmant compositeur n'a cessé de marcher dans la même voie, et de produire des ouvrages qui témoignent surabondamment que l'auteur de *la Muette de Portici* et du *Domino noir* est bien le fils de Voltaire et de Rossini. Tel est en effet le double caractère de l'œuvre de M. Auber, où l'esprit, la finesse et le sentiment dramatique de l'école française s'allient, dans de justes proportions, au coloris et à la mélodie lumineuse du grand *maestro*. C'est dans *la Muette*, grand opéra en cinq actes représenté en 1828, et dans *le Domino noir*, opéra comique en trois actes qui a vu le jour en 1837, qu'on trouve les qualités les plus saillantes du talent et de la manière de M. Auber. *L'Enfant prodigue*, grand opéra en cinq actes, et *Zerline*, opéra en trois actes, qui a été composé pour l'admirable voix de mademoiselle Alboni, loin d'ajouter à la réputation de M. Auber, auraient pu en ternir l'éclat devant un public moins respectueux que le public parisien. M. Auber, qui a trop d'esprit pour confondre la politesse avec le véritable succès, n'a pas voulu rester sous le coup de cette double disgrâce, et voilà pourquoi il vient de reparaître sur le théâtre de sa fortune par un opéra en trois actes, *Marco Spada*.

L'ouverture débute par un *andante* d'une harmonie soutenue et remplie de modulations incidentes qui fuient devant l'oreille comme ces vers luisants qu'on aperçoit de loin dans

Digitized by Google

une nuit obscure. M. Auber excelle à vous bercer ainsi dans un *flou* harmonique qui n'est plus le jour et n'est pas encore la nuit, et vous procure tour à tour la sensation de la tonalité majeure et mineure, sans que le maître daigne les caractériser par une phrase bien arrêtée. L'allegro, formé d'une *tarentelle* bien connue, en ramène plusieurs fois le thème d'une manière ingénieuse, et la symphonie se termine par une chaleureuse péroraison qui n'apprend rien de nouveau à ceux qui connaissent les charmantes ouvertures du répertoire de M. Auber. La romance *ne grondez pas*, qu'Angela chante tout d'abord en croyant s'adresser à son père, dont elle ne peut discerner les traits, puisqu'il fait nuit et qu'elle ignore qu'elle a devant elle le gouverneur de Rome, la *marchesa*, sa nièce, et le comte Pepinelli, cette romance en deux couplets est agréable et fort bien écrite pour la voix délicate de mademoiselle Duprez. Le quatuor qui suit, entre les quatre personnages que nous venons de nommer, est moins un morceau d'ensemble proprement dit qu'un air de soprano avec accompagnement de voix. C'est rapide et conduit avec esprit. La romance de ténor que l'inconnu Fredericci chante derrière la coulisse, et qui se termine par une *coda* à deux voix, n'a-t-elle pas quelque analogie avec la jolie sérénade de l'*Amant jaloux* de Grétry ? L'air de basse dans lequel Marco Spada exprime à sa fille toute la tendresse qu'il ressent pour elle, renferme une première partie, un *adagio sostenuto*, que M. Bataille chante avec goût. Le duo pour basse et soprono entre Marco Spada et sa fille est encore écrit dans un style tout italien, et le finale du premier acte n'est pas autrement remarquable, si ce n'est qu'il se termine par de jolies vocalises pour deux voix de soprano accompagnées en accords plaqués par la masse chorale. Les couplets du second acte :

Vous pouvez soupirer,
Vous pouvez espérer,

Digitized by Google

que la *marchesa* laisse échapper de ses lèvres moqueuses, et qui exhalent toute la *morbidezza* de la coquetterie féminine, sont délicieux. L'entrée des invités au bal du gouverneur est annoncée par un fort joli chœur qui est répété lorsque la noble compagnie quitte la scène pour aller souper. Dans l'intervalle et pendant que le gouverneur est renfermé dans son cabinet, où il reçoit l'avis important que Marco Spada est au nombre de ses convives, — les dames et les seigneurs réunis, n'ayant rien de mieux à faire, prient la fille du baron de Torrida de vouloir bien chanter quelque chose. C'est alors que mademoiselle Duprez chante une déclaration d'amour en quatre langues, en russe, en anglais, en italien et en français, sorte de proverbe que la jeune actrice joue avec beaucoup d'esprit et dont elle aura probablement suggéré l'idée. La prière du moine, qui vient quêter pour son couvent en servant la politique du gouverneur, est d'un bon caractère, ainsi que l'air de basse que chante Marco Spada pendant que sa fille Angela s'est évanouie en apprenant pour la première fois le véritable nom de celui qui lui a donné le jour. Le trio sans accompagnement entre Marco Spada, sa fille et le comte Fredericci est un morceau très-difficile, ingénieusement agencé, et qui conviendrait mieux à un concert d'instruments à vent qu'à la peinture d'une situation dramatique. Au troisième acte, on peut encore signaler un bel air de soprano dont l'andante surtout est remarquable, mais dont l'allegro exige de mademoiselle Duprez des efforts au moins imprudents, et puis un charmant trio pour soprano, ténor et basse.

L'opéra de *Marco Spada*, sans contenir rien d'entièrement nouveau, est une production agréable qui n'est pas indigne du charmant et délicieux compositeur qui depuis trente ans amuse la France. La romance de soprano, l'air de basse du premier acte, les jolis couplets que chante mademoiselle Favel au commencement du second acte, la déclaration d'amour

Digitized by Google

en quatre langues, le trio sans accompagnement et l'air de basse dans lequel Marco Spada implore le pardon de sa fille, l'air de soprano et le trio du troisième acte, sont des morceaux qui n'ont pas sans doute un caractère bien tranché et qui rappellent un grand nombre de souvenirs, mais qu'on écoute avec plaisir, parce qu'ils sont adroitement écrits pour les voix et les virtuoses qui les chantent. L'instrumentation, toujours élégante, fourmille de jolis détails, de rhythmes piquants et guillerets où l'on reconnaît l'esprit et la dextérité de l'auteur du *Domino noir*, génie aimable qui vise moins à la profondeur qu'à la justesse de l'expression, musicien facile et vrai qui ne se paie pas de grands mots et dont l'harmonie, très-fine et scintillante de modulations, est toujours subordonnée à l'idée mélodique dont elle relève l'éclat. L'œuvre entière de M. Auber est un mélange heureux de gaieté, de finesse et d'élégance.

« Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme,

dit Agnès dans *l'École des Femmes*,

« Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

C'est ce qu'on pourrait dire aussi à ces compositeurs qui fatiguent le public de leurs savantes combinaisons, mais qui n'ont pas reçu comme M. Auber le don de charmer.

Mademoiselle Caroline Duprez a beaucoup contribué au succès de *Marco Spada*. Fille d'un artiste incomparable, dont le nom restera dans l'histoire de la musique de notre temps, jeune, jolie et spirituelle, elle porte avec elle un parfum de bonne compagnie, qui n'est pas la moins précieuse de ses qualités. Musicienne, comme on dit, jusqu'au bout des ongles, et toute remplie de ce fluide divin qui tourmente et consume ceux qui le possèdent, mademoiselle Caroline Duprez est du petit nombre des élus.

Nous aurions bien, sans doute, à lui soumettre quelques

Digitized by Google

observations et à lui demander compte de certains points d'orgue hasardeux, de certaines inflexions de voix, de certains mots empruntés à mademoiselle Rachel, et qui ne sont pas mieux dans la bouche de la célèbre tragédienne que dans celle de la jeune cantatrice, car notre temps est fertile en contrefaçons de la simple nature; mais à Dieu ne plaise que nous imitions l'exemple de cette méchante fée qui mettait dans le berceau des enfants les mieux doués des mots cabalistiques et de mauvais augure! Que mademoiselle Caroline Duprez jouisse donc de son beau succès, mais qu'elle ménage cette voix fragile qui nous inquiète parfois, car, en l'écoutant franchir certains intervalles scabreux, comme dans son grand air du troisième acte, nous serions tenté de nous écrier avec madame de Sévigné : *Oh ! ma fille, j'ai mal à votre poitrine.*

L'opéra de *Marco Spada*, qui est comme une anthologie de l'œuvre de M. Auber, devrait clore, ce nous semble, la carrière si brillante de l'illustre compositeur. Il serait peut-être dangereux d'exiger davantage de cette muse coquette et partant capricieuse qui vient de vous sourire encore une fois avec tant de grâce, mais qui pourrait se fatiguer de vos importunités. Si Boïeldieu se fût arrêté à *la Dame Blanche*, il n'aurait pas écrit *les Deux Nuits*, dont la mésaventure a dû attrister ses derniers jours.

Si vous voulez que j'aime encore,
Rendez-moi l'âge des amours,

a dit admirablement Voltaire, qui n'a eu garde d'oublier ce sage précepte dicté par la nature. Monsieur Auber a suffisamment travaillé pour sa gloire; qu'il se repose et qu'il jouisse en paix de la position éminente qu'il s'est acquise et que personne ne lui conteste. Un ouvrage de plus n'ajoutera rien à sa réputation et pourrait troubler le plaisir que vient de nous procurer le dernier écho d'une muse qui restera chère à la France.

Digitized by Google

LA TEMPESTA

OPÉRA ITALIEN EN DEUX ACTES DE M. HALÉVY.

(11 mars 1851.)

M. le directeur du Théâtre-Italien, qui est un homme d'esprit, et qui parle notre langue vraiment comme s'il l'eût apprise de sa nourrice, a commis une grande faute : c'est de ne pas avoir su apprécier la différence qui existe entre le public fashionable de Londres et celui qui fréquente les théâtres lyriques de Paris. Si M. Lumley se fût bien rendu compte de cette différence qui subsiste et qui subsistera longtemps encore sous la couche de civilisation uniforme qui enveloppe la plupart des grandes villes de l'Europe, il n'eût jamais fait représenter à Paris l'ouvrage qui nous occupe en ce moment. Non-seulement le nom de Shakspeare exerce sur le public anglais un prestige qui le rend très-indulgent pour toute œuvre d'art qui s'inspire de son poëte favori, mais il y a dans l'imagination et dans l'esprit des deux peuples des sources particulières d'émotion et d'intérêt dont on ne méconnaît pas impunément le caractère.

Lorsqu'au beau milieu de la Restauration s'éleva en France la nouvelle école littéraire qui emprunta à l'Allemagne le nom d'école romantique, ce ne fut pas la moindre de ses erreurs que de croire qu'on pouvait acclimater sur la scène de Corneille, de Racine et de Voltaire le drame puissant et très-complexe de Shakspeare. Au nombre des causes qui devaient rendre difficile, si ce n'est impossible, la trans-

Digitized by Google

fusion de la poésie anglo-saxonne dans le goût d'un peuple de race latine, il y en a deux d'un ordre supérieur : l'époque où vécut Shakspeare et la nation qui lui donna le jour, deux circonstances dont l'œuvre du poëte porte l'ineffaçable empreinte.

C'est en 1564, dans un coin de la vieille et plantureuse Angleterre, que naquit Williams Shakspeare, d'une famille nombreuse et assez obscure. Élevé dans l'indépendance d'un enfant du peuple, le jeune Williams fut envoyé de très-bonne heure à une école publique du comté de Strafford, où il puisa quelques notions de la langue latine et des connaissances un peu mêlées sur la grammaire et la littérature de son pays.

Tour à tour boucher, clerc de procureur et maître d'école, la jeunesse de Shakspeare fut traversée de mille vicissitudes parmi lesquelles se trouve un mariage mal assorti qu'il contracta à dix-huit ans avec une femme plus âgée que lui. Un épisode de braconnage bien connu, une existence gênée et probablement malheureuse, et plus encore l'instinct de la destinée qui s'agite sourdement dans le cœur des hommes supérieurs, poussèrent Shakspeare à rompre violemment les liens où il s'était follement engagé, et à quitter pour toujours la contrée qui l'avait vu naître et dans laquelle s'étaient écoulées obscurément les belles années de sa jeunesse. Il arriva à Londres en 1586, dans la trente-troisième année du règne d'Élisabeth. Shakspeare avait alors vingt ans, et il apportait du fond de sa province, avec des connaissances superficielles et une expérience précoce des peines et des contrastes de la vie, ce trésor d'émotions naïves, d'aspirations refoulées et de rêves inachevés qui vont alimenter au fond de l'âme la source profonde de toute poésie. Quelle que soit l'authenticité de plusieurs anecdotes rapportées par le docteur Johnson sur les épreuves douloureuses qu'eut à subir encore

Digitized by Google

Shakspeare pendant les premières années de son séjour à Londres, il est certain du moins qu'il s'est longtemps agité dans les rangs inférieurs de la société, jusqu'à exercer dans un théâtre les fonctions subalternes d'avertisseur de coulisses (*call-boy*). Après avoir été un comédien médiocre, après avoir publié plusieurs poëmes, un grand nombre de sonnets qui renferment le secret de bien des souffrances intimes, après avoir fait représenter trente-cinq pièces de théâtre qui ne lui procurèrent ni le bonheur ni cette gloire incontestée qui console de tant de peines, Shakspeare se retira dans sa ville natale où, après quelques années de repos, il est mort le 23 avril 1616, âgé de cinquante-deux ans.

L'œuvre dramatique de Shakspeare peut se diviser en deux grandes parties : celle qui contient l'expression des sentiments éternels du cœur humain, la lutte des passions toujours et partout les mêmes, avec les sanglants contrastes qui en résultent, et puis les accessoires qu'y mêle la fantaisie, la partie lyrique et tout ce luxe d'imagination, d'ombre et de lumière, qui enveloppe le drame et accuse la date, le pays et les circonstances au milieu desquelles s'accomplit l'événement. Toutes les littératures de l'Europe ont pu facilement s'approprier ce qu'il y a de général dans l'œuvre de Shakspeare, la peinture des caractères au sein de l'histoire et de la réalité de la vie; mais on n'a pu détacher de ces vastes tableaux ces accidents caractéristiques qui révèlent le temps, le pays et le génie du poëte.

C'est à la chute du moyen âge, au moment où l'esprit humain s'éveillait de son long assoupissement, que parut Shakspeare. Il eut le singulier bonheur de venir à cet instant propice où la légende chrétienne, la poésie naïve et chevaleresque jetaient leurs derniers et doux soupirs, auxquels se mêlaient les premières clartés et les mille bruits d'enchantement qui annonçaient la Renaissance. Né dans les classes

Digitized by Google

infimes, au sein d'un peuple vigoureux dont les annales sanglantes présentaient à l'imagination un drame plein de contrastes et de grandeur, élevé à la campagne, près de la nature et des forêts sombres qui durent remplir son âme d'émotions infinies et d'harmonies charmantes, Shakspeare n'entrevit l'antiquité et l'histoire du monde qu'à travers ces vagues aperçus qui valent mieux, pour le poëte, que des notions positives puisées aux sources consacrées. Lorsqu'il entra à Londres vers la fin du XVIe siècle, Shakspeare y trouva un gouvernement énergique et fort, des passions féroces, un théâtre encore barbare, une littérature à peine dégrossie et une reine savante qui parlait grec et latin comme pour mieux exprimer les tendances de son époque. C'est dans ce milieu étrange où les ressouvenirs de l'antiquité classique venaient se mêler aux pieuses légendes du christianisme et à la poésie populaire, c'est dans ce moment unique de l'histoire où l'esprit humain, qui prenait la direction de sa propre destinée, s'exagérait la puissance de ses facultés et remplaçait le merveilleux de la religion par le merveilleux de la science, alors que les navigateurs qui parcouraient le globe rapportaient en Europe mille récits fabuleux du Nouveau-Monde qu'on venait de découvrir; c'est alors que dans une ville remplie de superstitions et en face d'un public composé de grossiers matelots, de laquais et de gentilshommes érudits, Shakspeare déploie son imagination puissante et qu'il raconte ses drames pleins de terreur. Le poëte partage les croyances du public qui l'écoute; il trouve dans les idées et les sentiments de la foule des aliments qui fécondent son inspiration, et sa fantaisie charmante se joue au milieu de la civilisation de son temps, dont elle remue et combine les éléments confus.

Ses héros, ses personnages historiques, ses femmes adorables, en exprimant des passions qui sont partout les mêmes, agitent tout un monde de phénomènes merveilleux qui les

Digitized by Google

enveloppent, les caractérisent et dont il est impossible de les séparer. Parmi les traits caractéristiques du génie de Shakspeare, qu'il doit à la race dont il est issu, le plus saillant de tous c'est l'amour de la nature, l'aptitude à comprendre ses mystères et à traduire ses harmonies ineffables. Ni les Grecs ni les Romains, leurs imitateurs, ni aucun des peuples modernes qui se rattachent à la civilisation gréco-latine, ne possèdent cette tendresse pleine de respect pour les champs, les grottes profondes et les bois immenses où semble s'agiter la vie universelle. Si parfois les héros d'Homère invoquent la terre et la patrie dont ils aspirent avec bonheur les parfums salutaires; si l'Antigone de Sophocle, avant de descendre dans l'empire des ombres éternelles, dit un adieu sublime à l'astre du jour; si le doux et mélancolique Virgile prête une oreille attentive à la brise qui passe et au ruisseau qui murmure, ce sont là des témoignages qui expriment plutôt le regret de la vie et de ses joies passagères que le sentiment de la nature et l'intelligence de ses beautés infinies.

Il n'y a que les peuples du Nord qui possèdent le don merveilleux de lire dans les entrailles de la terre. Ils s'en approchent avec amour, ils la consultent avec respect, ils en sondent les mystères. Ce sont les peuples du Nord qui ont introduit dans le monde occidental le culte de la nature dont les vieilles ballades allemandes et saxonnes sont toutes remplies. On peut dire que l'art grec et romain et celui des nations méridionales qui appartiennent à la même civilisation n'expriment que les sentiments finis de la vie, la lutte des passions au sein de la réalité, tandis que la littérature et les arts des peuples du Nord sont remplis de ces reflets mystérieux, de ce spiritualisme de la nature qui entr'ouvre l'infini et qui est peut-être la seule religion possible des temps modernes. Tel est aussi le caractère dominant du génie de Shakspeare dont les drames lugubres présentent constamment des horizons infinis

Digitized by Google

et des échappées de lumière qui enchantent le cœur et ravissent la pensée.

Or, pour traduire en musique ce merveilleux de la nature qui enveloppe et pénètre l'œuvre de Shakspeare, il faut être un compositeur de la même race, un compositeur qui se soit abreuvé aux mêmes sources et qui ait été initié aux mystères de la grande déesse, de la terre féconde et sacrée. Voyez Rossini, il ne s'y est pas trompé, lui. En s'attaquant à Shakspeare, il a choisi un sujet conforme à son génie et à celui de sa patrie. Il a pris *Otello*, qui appartient à la partie purement dramatique de l'œuvre du grand poëte, celle qui contient la peinture des passions éternelles et partout les mêmes. Tout Rossini qu'il est, l'auteur de *Guillaume Tell*, de *Moïse* et de *Semiramide* aurait probablement échoué, s'il avait essayé les forces de son génie contre l'un de ces drames grandioses et terribles, tels que *Macbeth*, par exemple, où le merveilleux jaillit du choc des passions en répandant sur la scène de sinistres présages. Mozart, le divin Mozart lui-même n'aurait pu, sans danger, aborder un sujet comme le *Rêve d'un jour d'été*, tout rempli de phosphorescences mystérieuses et d'insaisissables caprices qui circulent autour des personnages comme des génies élémentaires de la nature émue par les incantations de l'art.

Et pourquoi, dira-t-on, faites-vous ces distinctions et refusez-vous au génie le don de créer ce qui lui plaît et de peindre ce qui le frappe? Parce que le génie a ses lois secrètes qui règlent son essor sans qu'il s'en doute. Or, tout musicien qui, comme Rossini et Mozart, excelle à exprimer les sentiments finis du cœur humain par la mélodie vocale qui en est la véritable forme, est moins propre à traduire par les mouvements de la symphonie les tressaillements de la nature, les rêves et les caprices de la fantaisie. Les compositeurs qui avaient les qualités voulues pour traduire l'œuvre épique de

Digitized by Google

Shakspeare, c'étaient Beethoven, Weber surtout, Schubert, Mendelssohn et même Chopin, qui tous appartiennent à l'école romantique qui s'est formée en Allemagne depuis la mort de Mozart.

La Tempesta est précisément l'une des conceptions de Shakspeare où dominent le merveilleux et la fantaisie puissante. Avons-nous besoin d'en expliquer longuement le sujet? Qui ne sait qu'il s'agit d'un certain duc de Milan, nommé Prospero, qui n'a jamais existé que dans l'imagination du poëte? Ce Prospero, chassé de ses États par son frère Antonio, qui s'est entendu à cet effet avec un roi de Naples tout aussi inconnu, est exposé avec sa fille Miranda sur une barque fragile à la merci des flots. Où s'en va-t-il? Il n'en sait rien. Dans quelle *isola bella* abordera-t-il avec son chaste trésor? *Chi lo sa!* Prospero, qui s'ennuie dans sa barque, se met à feuilleter un vieux bouquin de grimoire où il apprend le secret des choses divines, le secret d'évoquer les génies invisibles, messagers discrets de la nature bien-aimée. Abordé avec sa fille Miranda dans une île inconnue de tous les bons géographes, Prospero la trouve habitée par la sorcière Sycorax et son fils, l'affreux Caliban, espèce de monstre moitié sauvage et moitié homme, qui n'est pas une des créations les moins originales du profond et naïf Shakspeare.

Prospero se sert aussitôt de la science cabalistique qu'il vient d'acquérir en enfermant la socière Sycorax dans le creux d'un rocher et en faisant de Caliban un esclave docile à ses volontés. Il confie sa fille, la charmante Miranda, aux soins du génie Ariel, qui est chargé de la préserver de tous les maux, excepté du mal d'amour, dont on ne guérit que trop tôt. Prospero ayant lu également dans son livre des mystères de la nature, que son frère doit s'embarquer pour aller marier son fils Fernand avec une princesse étrangère dont on n'a pas conservé l'extrait de naissance, ordonne au génie Ariel d'ex-

Digitized by Google

citer le courroux de l'Océan et de faire échouer les projets de l'usurpateur. Car Prospero savait aussi de science très-certaine que si Miranda, sa fille chérie, venait à rencontrer Fernand, son cousin, il pourrait en résulter de doux propos qui réconcilieraient les deux frères ennemis. Les choses se passent exactement comme Prospero l'avait prévu, sauf un épisode assez important qui est tout à fait digne de Shakspeare.

La sorcière Sycorax, qui est toujours enfermée dans le creux d'un rocher, fait entendre sa voix plaintive à son fils, qui gémit aussi de son dur esclavage : « *Calibano! Calibano!* lui crie-t-elle du fond de son tombeau, pense à ta pauvre mère qui depuis si longtemps est privée de la douce lumière du ciel. Brise la pierre qui pèse sur mon sein, arrache-moi à cette affreuse solitude; » et, en proférant ces mots entrecoupés de sanglots, Sycorax signale à son fils trois fleurs, trois fleurs magiques dont la possession lui donnera le pouvoir de neutraliser la science cabalistique de leur ennemi, Prospero. Caliban aperçoit les trois fleurs, les cueille d'une main hardie, et se sent aussitôt animé d'un souffle puissant, du souffle de la vie universelle. N'est-ce pas là une scène admirable, toute remplie de cet esprit de la Renaissance dont nous avons essayé de donner une définition? Le merveilleux de la poésie diffère-t-il beaucoup de ce merveilleux de la science future prédit par Bacon, le compatriote de Shakspeare?

Mais Caliban, qui oublie de délivrer sa mère, emploie son pouvoir magique à rompre son esclavage. Il reconquiert sa liberté et pousse l'audace jusqu'à se faire servir par Miranda, qui lui obéit, mais en frémissant d'horreur. Il voudrait plus encore, l'affreux Caliban! il voudrait se faire aimer de cette chaste créature qui, par un beau jour d'été, sortit toute radieuse de la fantaisie du poëte. Mais les philtres de la magie aussi bien que les arcanes de la science, ne peuvent rien sur l'amour, fils consubstantiel du Roi des cieux. Enfin l'histoire

Digitized by Google

se termine comme Prospero l'avait désiré; Miranda épouse son cousin Fernand, et la nature, troublée par la discorde des hommes, rentre dans son calme imposant et mystérieux.

Nous ne ferons point un crime à M. Scribe des modifications qu'il a cru nécessaire d'apporter à la pièce de Shakspeare. Tel qu'il est, son libretto de *la Tempesta*, sans être un chef-d'œuvre, présente un canevas suffisamment riche en contrastes pour exciter l'inspiration d'un musicien qui aurait possédé les qualités indispensables pour traiter un pareil sujet. Nous ne ferons pas de compliments à M. Halévy dont le talent reconnu et la position élevée n'ont pas besoin de nos encouragements. Il faut encourager les jeunes gens, il faut soutenir les faibles; mais il faut dire la vérité aux rois, aussi bien qu'aux membres de l'Institut. L'opéra de *la Tempesta* n'a pas eu et ne pouvait pas avoir de succès, surtout en France. S'il fallait absolument citer quelque chose d'une partition que le savant-compositeur n'a écrite évidemment que pour l'acquit de sa conscience, nous pourrions signaler la prière de l'introduction, dont le motif rappelle un chœur admirable de l'*Orphée* de Gluck, et puis les couplets bachiques que chante Caliban au second acte. M. Halévy a commis une faute qu'il est homme à réparer bientôt, en nous donnant un de ces ouvrages nourris où il sait exprimer les sentiments discrets et les fortes passions du cœur humain. Le seul passage qui ait échappé au naufrage dont nous venons de raconter les incidents, c'est le génie de l'air Ariel qui s'est personnifié dans une charmante danseuse. Madame Rosati possède une physionomie heureuse, une pantomime pleine de naturel et de grâce, et deux petits pieds lutins qui auraient été dignes de danser aux sons de la musique de Weber.

Digitized by Google

LE JUIF ERRANT

OPÉRA EN CINQ ACTES DE M. HALÉVY.

(Mai 1852.)

Le sujet du nouvel ouvrage qu'on vient de représenter sur la scène de l'Opéra, *le Juif errant*, a le mérite de ne pas avoir besoin de commentaire pour être facilement compris de tout le monde. Quel est le spectateur qui n'a pas entendu parler de ce vieillard à la longue barbe blanche qui, depuis dix-huit cents ans, est condamné à marcher toujours, sans repos et sans consolations? Qui n'a lu la complainte que la Bibliothèque bleue a fait pénétrer dans le moindre village de l'Europe, et qui raconte les vicissitudes de cet homme frappé du sceau de la colère divine, parcourant le monde un bâton à la main sans pouvoir s'abriter jamais sous un toit hospitalier? N'est-ce pas là une figure vraiment épique, qui semble rappeler, au sein du christianisme, l'inflexibilité de la fatalité antique, avec cette différence pourtant que le Juif errant connaît la cause de sa punition et le terme où doit aboutir son éternel voyage?

La légende du Juif errant est très-ancienne, elle remonte aux premiers siècles de notre ère. Il en existe deux versions, l'une qui n'est guère connue que des érudits, et qui se trouve consignée dans Matthieu Paris, chroniqueur du XIIIe siècle, qui l'a insérée dans sa grande histoire d'Angleterre; l'autre, beaucoup plus répandue et plus ancienne, qui paraît devoir appartenir à l'imagination naïve et pieuse du peuple alle-

Digitized by Google

mand. Selon la première version, le Juif qui repoussa de sa maison le Christ accablé de son glorieux fardeau s'appelait Cartophilus, il était portier du prétoire, tandis que, d'après la complainte populaire, il se nommait Ahasverus, et il exerçait à Jérusalem la profession de cordonnier. Ce sujet, à la fois profond et poétique, a préoccupé les plus grands esprits. Goethe raconte dans ses Mémoires qu'il avait conçu sur cette donnée le plan d'une épopée dont il donne l'explication. Distrait par d'autres travaux, l'auteur de *Faust* a dû abandonner un projet qui souriait à son génie à la fois épique et familier. Un autre poëte allemand, Schubart, a composé une ballade sur le Juif errant qui est restée classique au delà du Rhin, et nous n'avons pas besoin de rappeler la chanson dans laquelle Béranger a évoqué aussi l'ombre de l'éternel voyageur.

On connaît la donnée de cette admirable fiction populaire. Le Christ s'avançant sur le chemin du Calvaire succombe sous le fardeau de la croix. Il s'arrête devant la maison d'un Juif nommé Ahasverus pour lui demander un verre d'eau, et la permission de se reposer un instant. Le Juif le repousse avec dédain, et, sans proférer une plainte, la victime continue son pénible voyage. Alors apparaît un ange qui dit à Ahasverus : « Tu as refusé le repos au Fils de l'homme ; eh bien, tu marcheras jusqu'à l'arrivée de celui dont tu as méconnu la douleur. » Voyons maintenant comment MM. Scribe et Saint-George ont traité la merveilleuse légende qu'ils ont empruntée à la poésie chrétienne et populaire. La scène se passe en l'an 1190, et le rideau se lève sur la ville d'Anvers. Au milieu d'une joyeuse kermesse, une troupe de matelots se délasse en chantant un chœur qui pourrait être d'une vérité locale plus scrupuleuse ; car, à moins que le climat de la Belgique n'ait beaucoup changé depuis le XIIe siècle, il est difficile de croire que de pauvres matelots réunis dans une

Digitized by Google

ville où l'on ne boit que de la bière, puissent, comme ils le disent, changer aussi facilement de *vins* que d'amours ? Quoi qu'il en soit de la géographie de MM. Scribe et Saint-George, les regards de la foule sont bientôt attirés par un vieux cadre qui sert d'enseigne à des bateleurs ambulants. — Que signifie ce tableau étrange ? demande un seigneur qui semble être venu à la kermesse moins pour se divertir que pour s'étonner d'une chose assez ordinaire. — C'est l'image du Juif errant, répond avec complaisance Théodora, la belle batelière de l'Escaut, qui tient par la main son frère Léon, un enfant de dix ans, et j'en connais bien l'histoire, puisqu'on

Disait que, depuis mille ans,
Nous étions ses descendants
Par Noema, sa fille.

La foule se presse alors autour de Théodora, qui se met à chanter une ballade où se trouve encadrée la merveilleuse légende du Juif errant. Après ce récit qui ne semble pas étonner beaucoup le naïf auditoire, tout le monde se retire devant la nuit qui s'approche, et sur l'ordre donné par un officier public. Une troupe de voleurs, que le livret nomme des malandrins ou des mauvais garçons, sans doute pour que les érudits ne puissent pas dénier à MM. Scribe et Saint-George une étude approfondie du sujet qu'ils ont traité, une troupe de malandrins, disons-nous, prend aussitôt possession de la ville d'Anvers en chantant avec juste raison :

La ville est à nous!
Au loin tremblez tous!

Ces voleurs de bonne humeur, conduits par un chef habile qui s'appelle Ludgers, viennent de massacrer la femme de Baudoin, comte de Flandre et empereur d'Orient. Ils s'en partagent les dépouilles, et sont sur le point d'immoler aussi une jeune fille de douze ans, qui avait échappé au malheur

Digitized by Google

de sa mère l'impératrice, lorsque la figure sinistre du Juif errant apparaît au milieu de ces bandits, qui essaient en vain de le tuer. Invulnérable au fer et au feu, le Juif met en fuite cette troupe sauvage et sauve la jeune enfant, qui lui tient au cœur par un lien mystérieux. — Mais, dira-t-on, ce homme condamné par la volonté suprême à l'isolement et au mouvement éternel est donc le père du genre humain, puisque le voilà déjà qui reconnaît Théodora pour sa fille, et que l'enfant qu'il vient d'arracher aux poignards des assassins lui fait dire les paroles suivantes :

De la fille que j'aime,
Cher et doux souvenir
Que l'éternité même
Ne pourra pas bannir !

La comtesse de Flandre, qu'on vient d'assassiner, était donc la fille ou la petite-fille d'Ahasverus, et par conséquent la sœur ou la tante de Théodora la batelière? — Nous ne demanderions pas mieux que d'éclaircir les doutes du lecteur, si MM. Scribe et Saint-George avaient daigné s'occuper de ces petits détails généalogiques.

Le second acte transporte la scène en Bulgarie, au pied du mont Hémus. Pourquoi sommes-nous plutôt en Bulgarie que partout ailleurs ? Parce que c'est dans une guerre contre les Bulgares que le comte Baudoin de Flandre, premier empereur latin de Constantinople, a disparu dans la mêlée, sans qu'on ait jamais pu découvrir ce qu'il était devenu. Voilà pourquoi Théodora, son frère Léon, qui a beaucoup grandi pendant les douze années qui se sont écoulées dans l'entr'acte, et Irène, la fille de Baudoin, qui est cette même enfant sauvée par le Juif errant, sont venus s'établir dans cette riante contrée, afin d'y surveiller de près les graves intérêts qui se rattachent à la succession vacante de l'empire d'Orient. Par les droits de sa naissance, Irène est destinée au trône, et, sans

Digitized by Google

qu'on puisse bien se rendre compte des liens qui existent entre elle, Léon et Théodora, ils vivent tous les trois ensemble comme une de ces familles des temps primitifs où la parenté sacrée de frère et de sœur n'était pas un empêchement à des relations plus intimes. Léon aime tendrement Irène, et, se croyant légitimement son frère, car on se tromperait à moins, il n'ose avouer le sentiment qui l'agite. Théodora devine cependant la passion de son frère Léon pour Irène. Elle le rassure et le désespère tout à la fois en lui apprenant qu'il n'est point le frère de celle qu'il aime, et que néanmoins jamais il ne pourra devenir son époux. L'étonnement de Léon est aussi grand que son désespoir, lorsqu'il s'aperçoit qu'Irène vient d'être enlevée par des marchands d'esclaves dont le chef est ce même Ludgers qui commandait, au premier acte, la troupe de malandrins qui a assassiné la comtesse de Flandre. Sauvée encore une fois par l'intervention du Juif errant qui l'arrache aux mains de Nicéphore, empereur d'Orient, à qui elle avait été vendue comme esclave, Irène devient impératrice de Constantinople, d'où elle est bientôt chassée par un soulèvement populaire et puis rétablie de nouveau avec Léon, qu'elle épouse. La pièce se termine par un tableau du jugement dernier. L'ange exterminateur apparaît alors, et il dit au pauvre Juif errant, qui croyait avoir trouvé enfin le repos sous les décombres de l'univers :

Marche! marche toujours!

Avons-nous besoin de faire ressortir le décousu et l'obscurité de cette fable? Sans parler du style et des erreurs de détail dont fourmille le texte, à quel personnage peut-on s'intéresser dans un drame qui se noue et se dénoue incessamment, sans autre raison que le besoin de changer de décor et celui de fournir à la chorégraphie un prétexte à de froides et fastidieuses évolutions? Théodora est-elle ou n'est-elle pas la

Digitized by Google

fille du Juif errant? Pourquoi Irène et Léon sont-ils traites d'abord de frère et de sœur? Est-ce là une simple qualification morale, ou bien exprime-t-elle un degré réel de consanguinité? Ces questions et d'autres encore restent parfaitement obscures dans l'esprit du public, qui voit passer devant lui ces personnages sans physionomie avec une profonde indifférence. Et puis qu'avez-vous fait de l'admirable figure d'Ahasverus? Quoi! vous donnez une famille à cet homme foudroyé par la justice divine et condamné à la solitude, au mouvement éternels! Vous n'avez donc pas compris quelle est la signification profonde de ce mythe populaire, qui consiste précisément à présenter une image saisissante des plus grandes misères de la vie? J'entends bien la réponse que vous pouvez adresser à nos critiques : comment aurions-nous pu édifier une fable dramatique autour d'un homme qui ne peut pas rester en place plus d'un quart d'heure, sans lui donner une famille dont il est forcé de briser incessamment les liens séculaires? Il fallait alors, répondrons-nous, mieux préciser votre idée, dessiner avec plus de force les personnages secondaires; il fallait surtout conserver au Juif errant le caractère indélébile que lui donne la légende en lui faisant traverser les joies paisibles et saintes du foyer domestique, en lui offrant en tout lieu le spectacle d'un bonheur qu'il ne pourra jamais goûter, en lui faisant regretter la stabilité des lieux et des affections, et ce repos de l'esprit et du cœur que le Christ, dont il a méconnu la douleur, est venu apporter sur la terre.

La légende du Juif errant, par son caractère à la fois grandiose et mystique, devait facilement attirer l'imagination de M. Halévy. Nous sommes surpris cependant qu'un homme de son esprit et de son talent se soit fait illusion sur la valeur de la fable dramatique que nous avons analysée. Il y avait, selon nous, une autre manière de concevoir et de traiter la donnée

Digitized by Google

à laquelle on s'était arrêté. On aurait pu présenter, au premier acte, Ahasverus au milieu de sa véritable famille qu'il aurait aimée d'une vive tendresse, et, après le refus mémorable qui lui a mérité sa punition, peindre le départ du Juif errant pour son éternel voyage, en lui faisant exprimer tous les sentiments douloureux qu'il a dû éprouver à cette cruelle séparation Il y aurait eu dans cette scène déchirante un contraste des plus dramatiques qui aurait pu servir de cadre à une magnifique introduction. Le musicien aurait eu à rendre, sur un fond biblique et religieux, toutes les péripéties touchantes d'une famille que Dieu a punie dans son chef coupable. Le second acte aurait transporté la scène en l'an 1000 de Jésus-Christ, et le poëte aurait eu sous la main, pour enrichir son tableau, la croyance, alors universelle, de la fin du monde, qui aurait été pour le pauvre voyageur une perspective consolante. La joie d'Ahasverus aurait offert encore une opposition saisissante et grandiose avec la terreur dont les peuples chrétiens étaient alors partout saisis. Nous ne poursuivrons pas davantage le développement d'une idée qu'il suffit d'indiquer pour faire comprendre tout ce qu'elle pouvait renfermer d'heureuses combinaisons pour un compositeur dramatique.

Il n'y a pas d'ouverture à l'opéra du *Juif errant*, et c'est dommage. M. Halévy en a pourtant composé une, assure-t-on, dont il était assez content, et qu'il a été forcé de supprimer pour abréger un ouvrage de dimensions déjà extrêmes. Une courte introduction symphonique précède seulement le lever du rideau. Sans avoir rien de remarquable, le premier chœur rend assez bien l'entrain et la joie bruyante d'une fête populaire; mais il aurait été à désirer que la ballade que chante Théodora fût d'une mélodie plus franche et d'un rhythme moins indécis. Sans tomber dans les puérilités de la musique imitative, il était nécessaire ici que, pour peindre la marche fatigante du Juif errant, le compositeur trouvât un rhythme

Digitized by Google

accusé qui pût se graver facilement dans l'oreille du public. Il est vivement à regretter que M. Halévy n'ait point attendu l'heure propice de l'inspiration pour composer ce morceau important, qui résume la couleur et le récit de la légende. Madame Tedesco, d'ailleurs, manque complétement de simplicité en chantant cette ballade dont elle surcharge la mélodie un peu terne et trop courte d'un *portamento* de voix ambitieux, qu'il faudrait réserver pour une meilleure occasion. Les quelques mesures de récitatif que chante l'officier en ordonnant le couvre-feu sont d'un beau caractère, et le chœur qui suit et qui se chante d'une voix assourdie nous semble beaucoup plus distingué que le premier. Le chœur des malandrins a de la vivacité et de la couleur, tandis que la romance du Juif errant :

Ah! sur ton front de rose,
Mon pauvre et bel enfant!

dans laquelle l'éternel vieillard exprime l'émotion dont il est pénétré à la vue de cette jeune fille qu'il vient de sauver, et qui le touche de si près, manque peut-être de relief et de nouveauté. Le second acte est beaucoup plus riche que le premier. Il commence par un assez joli trio entre Léon, Théodora et Irène, auquel succède le quatuor des marchands d'esclaves pour quatre voix de basse, qui est ingénieusement écrit. Mais le morceau important du second acte est le duo de Théodora et de Léon, dont la phrase principale, que répètent tour à tour les deux interlocuteurs, est charmante. Quelques longueurs, des parties parasites qu'on pourrait extirper sans danger et un dessin mal arrêté affaiblissent l'effet de ce morceau, que madame Tedesco chante, pour sa part, avec une pompe de style dont on cherche vainement la raison. La première partie du finale est fort bien traitée, les voix y sont groupées avec art, et, si l'orchestre ne languissait parfois et

Digitized by Google

reflétait des couleurs moins sombres, ce morceau d'ensemble terminerait heureusement le second acte. L'acte suivant se recommande avant tout par la musique de ballet. L'épisode du berger Aristée et des abeilles, emprunté au quatrième livre des *Géorgiques* de Virgile, a inspiré à M. Halévy une mélodie fine que les instruments à cordes armés de sourdines font doucement susurrer comme un essaim qui prend ses ébats. Ce délicieux gazouillement, joint à la mélodie suave et pénétrante qu'exhale la double flûte du berger Aristé, prouve que M. Halévy sait au besoin parler la langue du caprice et celle de la poésie. Nous aimons beaucoup moins le trio qui vient après le ballet entre Léon, Théodora et Irène. Ce morceau consiste en une seule phrase mélodique que chaque personnage répète tour à tour sans que l'ensemble soit avivé par des courants nouveaux. Cette manière de construire les morceaux d'ensemble, qui est habituelle à M. Halévy, a le grave inconvénient, selon nous, de manquer de variété et de prêter le même langage à des caractères différents. Le quatrième acte, qui est le plus important de tous, commence par une cavatine de ténor qui n'a rien de bien saillant, à laquelle succède un très-beau duo de ténor et soprano entre Léon et Irène qui est, sans contredit, le morceau capital de l'ouvrage. Le début de ce duo très-passionné, qui rappelle je ne sais trop quelle phrase de *l'Éclair*, est plein de tendresse, et l'ensemble des deux voix forme un *andante* délicieux. Toutefois on peut reprocher à ce duo chaleureux le défaut qu'on remarque dans presque tous les morceaux d'ensemble de M. Halévy. Il y a là des longueurs, et, entre les parties vives et charnues, d'interminables récits qui, sans ajouter rien à la clarté de la situation, en affaiblissent l'effet. En interrogeant Irène sur les sentiments qu'elle éprouvait lorsque, vivant auprès de lui, elle se croyait sa sœur, Léon la presse de questions au moins indiscrètes, et ce dialogue rapide a été rendu avec bonheur

Digitized by Google

par le musicien. Si ce dialogue était plus rapproché du bel *andante* qui le précède, et si la strette qui le termine n'était point séparé de l'ensemble par des filaments de récitatif dépourvus d'intérêt, le duo que nous venons d'analyser serait presque un chef-d'œuvre. L'air du Juif errant se plaignant de sa triste destinée :

Autour de moi tout passe !
. . . . . .
Moi seul connais la trace
Des temps qui ne sont plus !

manque de caractère, et il y a lieu vraiment de s'étonner que le principal personnage de ce drame interminable n'ait pas inspiré à M. Halévy des chants plus heureux et plus saisissants. Au cinquième acte, qui appartient plus au décorateur qu'au musicien, nous n'avons à signaler que l'ensemble à quatre voix qui forme la péroraison de la romance de Léon et le récitatif de l'ange exterminateur :

Le voilà ce jour redoutable
Où le pécheur ne pèche plus !

En résumant les obsevations qu'on vient de lire, on ne saurait contester que le nouvel ouvrage de M. Halévy ne renferme des choses remarquables : — au premier acte, le chœur du couvre-feu, avec le récitatif qui le prépare, et puis le chœur des malandrins ; au second acte, le duo entre Léon et Théodora et le quatuor des marchands d'esclaves; la musique délicieuse qui accompagne la pastorale du troisième acte ; le grand duo d'Irène et de Léon, et le récitatif de l'ange exterminateur. Malgré les belles pages que nous venons de signaler et d'autres encore moins importantes, le savant compositeur n'a pu corriger entièrement les imperfections du poëme qu'il avait accepté. Dépouillé de son auréole mystique et religieuse, le personnage du Juif errant ne joue qu'un rôle secondaire

Digitized by Google

dans la partition de M. Halévy, et aucun des morceaux qui lui sont confiés ne frappe l'imagination du public. La ballade que chante Théodora au premier acte, et qui renferme tout l'esprit de la légende, n'est pas réussie, et cela doit être pour le musicien un regret amer, car M. Halévy a précisément dans l'imagination tout ce qu'il faut pour créer une mélodie à la fois touchante et populaire. Ses morceaux d'ensemble, nous l'avons déjà remarqué, ne sont pas dessinés avec assez de vigueur. Les parties saillantes et vives qui les composent sont éloignées les unes des autres par d'interminables récits qui fatiguent l'attention et provoquent l'ennui. Tel n'est pas le défaut du joli quatuor des marchands d'esclaves, écrit à la manière des Italiens, avec une voix prédominante en forme de pédale qui attire dans son giron le concert harmonique. Aussi ce charmant quatuor produit-il l'effet désiré. L'instrumentation de M. Halévy, tout à la fois vigoureuse et délicate, nous a toujours paru manquer un peu de sonorité et de lumière, car il est bon de remarquer qu'on peut être bruyant sans clarté, ingénieux dans les détails et manquer pourtant de nuances.

Rien n'est plus difficile dans les arts que d'avoir un style noble, soutenu et tempéré, qui s'élève et qui s'abaisse quand il le faut, sans jamais perdre le *ton* qui caractérise la forme durable de la pensée. M. Halévy a une préférence marquée pour les tonalités mineures et les rhythmes d'ordre composite, ce qui le pousse involontairement à chercher ses effets dans la partie inférieure de l'échelle musicale, dont il aime à dégager un long murmure qui, par une progression connue, vient éclater sur la cime des flots, à l'extrémité opposée de l'échelle sonore. Ce procédé, comme tous les procédés du monde, épuise bien vite l'étonnement qu'il produit d'abord, et ne saurait tenir lieu de ce discours soutenu, varié, toujours élégant, fluide et harmonieux, qu'on admire dans l'orchestre

Digitized by Google

de Mozart et de Rossini. M. Halévy a prouvé, dans quelques morceaux de *la Juive*, que cette forme idéale de l'instrumentation ne lui était point inaccessible. Et, si le savant compositeur fût resté fidèle à cette première manière qui était la bonne, il n'aurait point introduit, au troisième acte du *Juif errant*, ces horribles instruments de cuivre qu'on appelle des saxophones, sortis de l'officine d'un luthier célèbre, qui peut justement se vanter d'avoir infesté toutes les musiques de l'armée française des produits de son industrie.

L'exécution du *Juif errant* ne manque pas d'ensemble. Madame Tedesco, chargée du rôle de Théodora, possède une magnifique voix de mezzo-soprano dont les cordes inférieures ont le timbre et la résonnance qui caractérisent les contraltos. Cette voix ample, douce et suffisamment flexible, rayonne sans effort jusqu'au *la* supérieur, dont la virtuose, au besoin, peut franchir la limite. Cette cantatrice, qui est d'origine italienne, car elle est née à Mantoue d'une famille allemande, a fait ses débuts sur le théâtre de l'Opéra, il y a un an, par le rôle de la *Reine de Chypre* de M. Halévy. Gênée d'abord par les difficultés d'une langue qui n'était pas sa langue maternelle, madame Tedesco parut un peu froide au public parisien, qui rendit hommage cependant aux avantages de sa personne ainsi qu'à la beauté de son organe. Depuis ses débuts, madame Tedesco a beaucoup travaillé, et, plus sûre de sa prononciation, elle est parvenue à exprimer avec éclat certaines nuances de la passion. Dans le rôle de Théodora, qui a été écrit pour elle et de manière à favoriser l'émission des notes importantes de son riche clavier, elle ne mériterait que des éloges, si le désir de produire de l'effet n'inspirait à la cantatrice des ornements d'un goût fort équivoque. Dans la ballade du premier acte, dans son duo avec Léon et dans plusieurs autres morceaux importants, madame Tedesco déploie un style *baldanzoso* d'une exagération ridicule. Elle affecte

Digitized by Google

d'opposer constamment les couleurs sombres du registre inférieur de sa voix aux cordes lumineuses, et ce contraste, qui devient fastidieux parce qu'il n'est pas ménagé, est complété par un point d'orgue invariable qui consiste à s'élancer de la *dominante* à la *sixte supérieure* pour descendre ensuite à la *tonique* par un affreux *bâillement* qui excite l'enthousiasme prémédité du parterre. Il n'y a pas aujourd'hui un chanteur à Paris, soit dans les concerts, soit dans les théâtres, qui ne termine un nouveau morceau de musique, quel qu'en soit le caractère, par cet oripeau sonore. Allez à l'Opéra-Comique, et vous entendrez depuis madame Ugalde jusqu'au dernier coryphée terminer tous les morceaux qui leur sont confiés par cette formule invariable qui fait le désespoir des gens de goût. Mademoiselle Sophie Cruvelli, qui a failli à toutes les espérances qu'avaient fait concevoir d'abord sa jeunesse, sa beauté, sa magnifique voix et son intelligence dramatique, chantait le bel air du second acte du *Fidelio* presque sans reproche; mais, arrivée à la cadence finale où la phrase descend simplement et noblement à la tonique, la jeune virtuose ajoutait à la pensée de Beethoven le bâillement affreux dont nous venons de parler, et gâtait ainsi tout le succès qu'elle avait mérité dans la soirée. Ce n'est pas mademoiselle Caroline Duprez qui manquerait ainsi aux lois du goût : cette charmante cantatrice a été élevée à trop bonne école pour ignorer les propriétés du style et le caractère qu'il convient de donner à la chute de chaque phrase musicale.

La mise en scène du *Juif errant* est magnifique, trop magnifiue, car ce n'est pas sans danger qu'un théâtre, même celui de l'Opéra, accorde une part excessive à la curiosité des yeux. Si, au lieu de nous donner par an un seul ouvrage en cinq actes qui épuise la patience du plus intrépide amateur de musique, vous mettiez en scène plusieurs opéras en trois actes, mesure de ce que peut supporter la masse

Digitized by Google

du public français, quoi qu'on en dise, vous ne seriez pas obligé de dépenser plus de 100,000 francs, assure-t-on, pour un mauvais libretto qui a été évidemment fabriqué pour la plus grande gloire des décorateurs. Une fois sur cette pente, vous êtes condamné à faire toujours de nouveaux efforts, sans pouvoir vous flatter d'obtenir un succès durable, car il n'y a rien dont on se lasse plus vite que des plaisirs des sens. Il n'y a d'infinis que les plaisirs de l'esprit et du cœur. Au milieu de tout ce fracas stérile de décors qui vous éblouit et vous donne le vertige, on se dit comme l'oiseau de la fable :

> Le moindre grain de mil ferait mieux mon affaire.

Et puisque vous avez transformé le théâtre de l'Opéra en une sorte de panorama, donnez-nous au moins des tableaux possibles, qui ne touchent point au ridicule, comme la scène de la vallée de Josaphat et la représentation de l'enfer, dont les épisodes grotesques font rire aux éclats jusqu'à vos comparses :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Et si ce précepte du bon sens vous paraît vieilli de nos jours et ne point s'appliquer au théâtre de l'Opéra, vous êtes bien obligé de vous arrêter devant l'impossibilité de jamais satisfaire l'imagination du spectateur, qui, dans ces sujets d'un ordre supérieur, ira toujours au delà de vos plus grands miracles. Quelques lignes de l'Apocalypse forment un tableau bien autrement terrible du jugement dernier que le chef-d'œuvre même de Michel-Ange. Quel que soit le sort réservé à l'opéra du *Juif errant*, M. Halévy n'en reste pas moins l'un des plus dignes représentants de l'école française. Si l'auteur de *la Juive*, de *la Reine de Chypre*, de *Charles VI*, de *l'Éclair*, des *Mousquetaires*, et de tant d'autres partitions

Digitized by Google

remplies de vigueur, de mélodies touchantes et de détails ingénieux, n'est pas un de ces hommes qui fondent des dynasties, il est du petit nombre de ceux qui savent conserver dignement l'autorité transmise, et dont les œuvres maintiennent la tradition des bons principes.

Digitized by Google

SAPHO

OPÉRA EN TROIS ACTES DE M. CHARLES GOUNOD.

(29 avril 1851.)

C'est un beau privilége de la passion et de la poésie de pouvoir facilement se suffire à elles-mêmes et de ne pas avoir besoin de grands artifices, pour braver les outrages du temps. Un cri de l'âme exhalé dans un coin de l'univers et recueilli dans un vers harmonieux traversera les âges, comme cette fleur de lotus dont parlent les théogonies indiennes, qui flotte sur les vagues irritées de l'Océan, contenant dans son calice fragile l'esprit infini, le souffle créateur, c'est-à-dire l'éternelle vérité. Fabriquez des volumes, entassez des in-folios, creusez les mystères de la science, ô profonds philosophes! la postérité, qui est un peu femme, s'intéressera moins à vous, peut-être, qu'à ce couple d'ignorants qui n'a fait que passer dans la vie et dont il ne reste d'autre témoignage que ces mots répétés par les siècles : *ils ont aimé.*

Qui ne connaît le nom de Sapho! quel est l'écolier, quelle est même la pauvre ouvrière qui a pu feuilleter quelques livres dans ses rares et doux loisirs, qui n'aient entendu parler de cette femme qui vécut dans un monde si différent du nôtre et dans un temps où l'histoire se dégage à peine des fictions de la Fable! Et que nous reste-t-il de Sapho dont la Grèce émerveillée fit une dixième muse? Quelques vers recueillis par les scoliastes, échos affaiblis d'une immortelle douleur, Sapho, Héloïse, la religieuse portugaise, mademoiselle de

Digitized by Google

l'Espinasse et quelques autres moins célèbres, ont été de ces créatures supérieures et presque divines, qui n'ont vécu que d'une seule passion et dont l'amour, qui a dévoré leurs jours, fait toute la gloire.

L'histoire de Sapho est particulièrement touchante. Femme de génie, née chez un peuple enthousiaste, qui n'avait d'autre culte que celui de la beauté, Sapho, à qui les dieux avaient refusé le don de la grâce extérieure, s'éprit d'un amour immense pour un jeune Lesbien, pour un homme médiocre, sans doute, qui ne fut touché ni de ses larmes ni de la gloire que lui avaient acquise ses poésies couronnées par la Grèce reconnaissante.

La postérité a bien fait expier depuis à la mémoire de Phaon la mort de cette femme infortunée dont il a été la cause involontaire, et il n'y a pas de *cour d'amour*, il n'y a pas de tribunal féminin qui ne vouât encore aux dieux infernaux cet homme qui a pu rester insensible à tant de séductions. A Dieu ne plaise que nous protestions contre cet arrêt de la plus aimable moitié du genre humain! Phaon est sans doute bien coupable d'avoir repoussé les avances de cette femme supérieure qui n'a pu éteindre l'ardeur de sa passion, qu'en se précipitant du haut d'un rocher dans la mer profonde où son âme, disent les voyageurs, gémit encore en murmurant le nom de celui qu'elle a tant aimé. Pourtant... Phaon ne pourrait-il pas faire valoir quelques bonnes raisons pour atténuer, au moins, l'énormité de sa faute! Voyons... en préférant une femme obscure, jeune, belle, dévouée et probablement discrète, à l'illustre Sapho, qui allait raconter à tous les échos de la Grèce les secrets et les tourments de son cœur, le jeune Lesbien, qui avait reçu de Vénus le don de charmer, a-t-il été réellement aussi coupable qu'on le dit? La postérité, qui n'a entendu qu'une cloche, qu'un son, qu'une voix intéressée, celle de Sapho, connaît-elle bien tous les

Digitized by Google

éléments du procès qu'elle a jugé avec un peu de partialité?

Ce n'est pas de notre bouche, ni de notre plume qu'il sortira jamais un mot de dénigrement contre les facultés de l'esprit, contre les dons de l'intelligence et les merveilles du talent. Mais enfin qu'est-ce que tout cela prouve dans les jeux de l'amour qui ne sont bien souvent que les jeux du hasard? Quel est le poëte illustre, quel est l'artiste célèbre, quel est même le grand homme qui n'a pas rencontré un cœur rebelle, un cœur de femme qui, insensible à ses hommages, lui a préféré la première moustache brune venue, la chevelure frisée de quelque beau Léandre ne sachant qu'épanouir ses lèvres et conduire un char dans la carrière? L'amour ne serait pas le plus aveugle des dieux s'il pouvait se laisser séduire par la noblesse des sentiments et les facultés élevées de l'esprit. Est-ce que la femme de Napoléon ne s'est pas jetée dans les bras d'un général autrichien? Est-ce que la femme de Byron a compris le plus grand poëte de l'Angleterre? Est-ce que Léopold Robert n'a pas succombé à la douleur profonde de se voir dédaigné par je ne sais plus quelle princesse qui aurait dû se trouver fort heureuse de l'offrande d'un si noble cœur? L'histoire n'est remplie que de pareils contrastes.

Le docteur Gall a fait la singulière remarque, bien digne d'un Allemand et d'un philosophe, que la tête de l'Apollon du Belvéder, qu'on regarde généralement comme un type de la beauté antique, avait le front trop bas et trop étroit pour loger une âme divine.

L'artiste aurait dû donner au dieu de la poésie une plus grande capacité cérébrale, ajoute le phrénologue, afin de mieux indiquer la sublimité de ses fonctions. Il porte le même jugement sur la Vénus de Médicis, dont la figure charmante lui paraissait tout à fait indigne de l'admiration qu'elle excite parmi les connaisseurs. Tous les poëtes anciens parlent de la petitesse du front de leur maîtresse comme d'un signe de

Digitized by Google

beauté et, Vinckelmann, qui voulait appliquer à l'art moderne les principes de l'art antique, reprochait aux peintres et aux statuaires de son temps de donner trop d'amplitude au front de la beauté idéale dont ils essayaient de réaliser le type. Le docteur Gall, tout docteur qu'il était, ne comprenait rien à la poésie et aux beaux-arts, dont il s'imaginait avoir trouvé la source dans une protubérance du cerveau; et Winckelmann avait parfaitement raison de recommander aux peintres et aux sculpteurs du XVIIIe siècle l'étude de la statuaire antique.

L'influence de la beauté n'est si mystérieuse et si profonde que parce qu'on ne peut l'expliquer ni par la prédominance des facultés de l'esprit, ni par celle des qualités de l'âme. Vous vous sentez ému par le regard limpide et doux d'une jeune fille dont l'esprit et le cœur vous semblent pourtant peu dignes d'intérêt; et vous tremblez devant ce dieu inconnu et inexplicable à la raison en vous écriant comme le Dante lorsqu'il vit pour la première fois Béatrix : *Ecce Deus fortior me veniens, dominabitur mihi.* Voilà un Dieu plus fort que moi qui va me subjuguer. Rappelez-vous ce passage d'Homère où les vieillards de Troie, en apercevant Hélène qui est la cause de la guerre qu'on fait à leur patrie, ne peuvent s'empêcher de s'écrier : *Qu'elle est belle!* Et tout ce long raisonnement n'a d'autre objet que de vous prouver que Phaon n'est peut-être pas aussi coupable qu'on l'a cru, et que si vous ou moi nous eussions été à sa place, entre l'illustre Sapho et une charmante Glycère, nous aurions peut-être commis la même faute, en préférant la grâce au génie, c'est-à-dire madame Récamier à madame de Staël.

Le sujet de Sapho a été souvent traité pour le théâtre et presque toujours sans beaucoup de succès.

Il existe en Allemagne et en Italie plusieurs opéras sur cette donnée, et, en France, deux compositeurs d'un mérite très-

Digitized by Google

inégal, Martini et Reicha ont essayé également de s'inspirer d'une fable dont la grande difficulté consiste précisément à s'élever à la hauteur des idées sublimes qu'elle éveille dans l'esprit de tout le monde. La *Sapho* de Martini, qui a été représentée en 1794, a eu cependant un grand succès. On conçoit facilement que M. Émile Augier, que l'auteur de *la Ciguë* et du *Joueur de flûte* ait été attiré par le nom de Sapho, et qu'il ait pensé que ce sujet traité par un poëte facile qui a plus de style que d'invention, pourrait devenir un thème fécond en scènes pathétiques et touchantes. M. Émile Augier a-t-il été plus heureux que ses devanciers et nous a-t-il enfin donné une *Sapho* qu'on puisse voir sans ennui, et qu'on puisse entendre sans langueur ?

Et d'abord M. Augier n'a point accepté la donnée historique dans toute son intégrité. Il a complétement changé les rapports connus des deux principaux personnages.

Phaon n'est plus ce jeune et beau Lesbien dédaignant la passion immortelle qu'il inspire, et insensible à la gloire de Sapho qui le poursuivait de sa stérile ardeur. M. Augier a transformé ce jeune élégant de la Grèce antique qui allait mirant son image à tous les ruisseaux du chemin, en conspirateur... en homme politique qui prend souci du gouvernement de l'État. — Tu ne suis donc pas la multitude? lui dit Pythéas, vieux Sybarite qui est fort étonné de voir Phaon solitaire et marcher tête baissée loin de la foule joyeuse qui se rend aux jeux olympiques. — Non, lui répond le jeune amant de Glycère et de Sapho, qui toutes deux se disputent son cœur, car

On marche tête baissée
Quand on porte dans sa pensée
La liberté d'un peuple et la mort d'un tyran.

Nous voilà bien loin de l'idylle, nous voilà bien loin du doux paysage rempli de thym, de chèvrefeuille et de serpolet

Digitized by Google

dont nous espérions que la poésie de M. Augier serait toute parfumée. Non-seulement Phaon est devenu un conspirateur, un homme d'État qui pourrait siéger avec honneur sur les bancs les plus élevés de la Montagne; mais encore il a pris du goût pour la belle littérature, et, en écoutant l'improvisation de Sapho, qui remporte la palme de la poésie dans sa lutte avec le poëte démocrate Alcée, Phaon s'écrie plein d'enthousiasme:

Bonheur enivrant et suprême,
Oui, c'est toi, toi seule que j'aime.

Le second acte se passe dans l'île de Lesbos et dans la maison de Phaon où ses amis Alcée, Pythéas, Cratès, etc., sont tous réunis pour combiner le plan d'une conspiration contre le tyran Pittacus. Lorsque chacun des conjurés a déposé son nom sur le *manifeste* qu'on doit publier et *afficher* sur les murs de la ville pour soulever le peuple contre le tyran... le vieux Pythéas s'empare du manuscrit dont il espère se faire un titre auprès de la charmante Glycère, qu'il poursuit depuis longtemps sans pouvoir en obtenir même un regard favorable. En effet, Glycère, qui aime Phaon et qui est jalouse de Sapho, est enchantée d'avoir entre les mains un écrit avec lequel elle peut espérer de conquérir le cœur de son amant et de lutter avec avantage contre sa redoutable rivale. Glycère accepte donc le *marché* un peu onéreux que lui propose Pythéas, et, toute fière de posséder le parchemin accusateur, elle s'en va trouver Sapho et lui apprend le projet de conspiration dans lequel est impliqué son amant, en lui disant: —Si tu veux sauver la tête de Phaon, de celui que tu aimes, laisse-le partir, mais sans le suivre; sinon je livre à Pittacus le secret de la conspiration et le nom de tous les coupables.

Sapho résiste d'abord à la nécessité cruelle ou de perdre

Digitized by Google

son amant, ou de le voir livré à la vengeance de ses ennemis; et puis, vaincue par son amour, son âme généreuse souscrit à tout ce que veut sa rivale Glycère.

Au troisième acte, Sapho, abandonnée de tout le monde, accablée par les malédictions de Phaon, qui l'accuse d'ingratitude et d'indifférence, prend en horreur la vie qui lui a été si pesante, et acccomplit le grand sacrifice en se jetant dans la mer qui met un terme à sa longue douleur.

Il s'en faut bien que le libretto que nous venons d'analyser soit très-amusant. Il s'en exhale comme une odeur de politique, de conspiration, de patrie et de fraternité qui vous montent au cerveau et qui vous tourne sur le cœur. Comment se fait-il qu'un homme de talent, un poëte déjà célèbre comme M. Émile Augier soit tombé dans une pareille erreur, et qu'il ait fait du sujet de Sapho, qui éveille des idées si gracieuses et si charmantes, une sorte de cantate patriotique à la façon de Joseph Chénier chantant le réveil du peuple et la chute des tyrans! Le style de M. Augier ne vaut guère mieux que le plan de son scenario, et sauf quelques strophes heureusement tournées qui rappellent l'auteur de *la Ciguë*, on n'y trouve que des gros mots et des vers ambitieux qui n'accusent pas un goût éclairé ni une touche délicate. Conçoit-on qu'un poëte qui doit avoir lu quelques-uns des admirables modèles que nous a laissés l'antiquité, ait été mettre dans une fable dont Sapho est l'héroïne, des tirades comme celles-ci, par exemple :

O liberté! déesse austère,
On a brisé ton fier autel;
Mais de tes pas la vieille terre
Garde un souvenir immortel!
Il vient une heure où chaque fibre
Se révolte aux cœurs généreux,
Et crie à l'homme qu'il est libre
Et n'a pour maître que les dieux?

Digitized by Google

Que le bras se lève
Pour les maux soufferts;
A défaut de glaive,
Brandissons nos fers!

On ne chantait pas mieux, à Paris, en 1793!

M. Charles Gounod, l'auteur de la musique de l'opéra que nous apprécions, est un lauréat de l'Institut, un grand prix de Rome où il s'est rendu en 1839. Doué d'une organisation fine et d'une imagination extrêmement mobile, assurent ses amis, M. Gounod, à son retour du grand voyage qu'il avait fait en Italie et dans la capitale du monde chrétien, se sentit entraîné vers les idées religieuses et eut même l'intention de se vouer entièrement à la carrière ecclésiastique. Pendant quelque temps M. Gounod porta donc les insignes du sacerdoce, auquel l'avaient d'ailleurs préparé d'excellentes études littéraires. Attaché comme maître de chapelle à la petite église des Missions étrangères, M. Gounod y a composé beaucoup de musique religieuse qui se faisait remarquer, à ce qu'il paraît, par une facture élégante et par un bon sentiment. M. Gounod vivait ainsi en paix au fond du sanctuaire, composant de pieux cantiques à la gloire du Seigneur, lorsqu'il fut *tenté* par le génie de la société moderne qui lui dit, en lui faisant une petite *moue* très-gracieuse : — Que fais-tu là, pauvre esprit égaré? tu cherches la vie et tu prends le chemin de la mort! Viens donc avec moi, viens chanter les belles passions du cœur humain au fond de cette vallée radieuse; cela vaudra mieux que de te frapper la poitrine pour des péchés que tu n'as pas commis.

M. Gounod ne se le fit pas dire deux fois, et jetant sa soutane aux orties, il s'élança sur les pas de son bon génie qui le conduisit en droite ligne au théâtre de l'Opéra, où a été couvée et mise au monde la partition dont nous avons à apprécier le mérite.

Digitized by Google

Il n'y a pas d'ouverture à l'opéra de *Sapho*, mais seulement une courte introduction d'un caractère religieux et qui ressemble à une mélodie de plain-chant arrangée pour des instruments. Les chœurs solennels que chantent les prêtres d'Apollon en se rendant processionnellement au temple du Dieu de la poésie, sont aussi empreints d'un caractère placide et noble qui rappelle fortement le style de Sacchini et particulièrement son *OEdipe à Colone*. La romance de Phaon :

Puis-je oublier, ô ma Glycère,
Nos jours heureux!

est une mélodie heureuse. Le second couplet surtout renferme de jolies modulations dont M. Gounod abuse parfois. L'invocation du grand prêtre d'Apollon,

O puissant Jupiter, ô souverain des dieux!

a de l'ampleur et de la majesté et nous console un peu de la détestable déclamation du poëte Alcée, dont la mélopée ambitieuse manque l'effet qu'on avait l'intention de produire. Nous en dirons presque autant de l'ode qui vaut à Sapho la palme de la poésie :

Héro, sur la tour solitaire,
Des mers aspirant la fraîcheur;

et toute cette longue tirade qui est dépourvue de caractère et se traîne languissamment sur une succession de notes lourdes qui ne parviennent point à former un tout mélodieux. Le final du premier acte, qu'on a beaucoup trop vanté, se compose d'un chœur à l'unisson qu'on sent venir de loin par une progression chromatique qui en prépare laborieusement l'explosion. Cet effet connu, et dont les ouvrages de M. Verdi sont remplis, n'a rien d'extraordinaire, bien qu'il soit inspiré par

Digitized by Google

la situation et qu'on puisse le considérer comme le meilleur morceau d'ensemble de la partition.

Le second acte de l'opéra qui nous occupe est le plus faible des trois. Excepté une cantilène délicieuse que chante Sapho, accompagnée par un chœur de femmes :

Ma vie, en ce séjour, est un ruisseau limpide !

tout le reste n'est plus qu'une déclamation froide et maniérée. Mais le morceau que nous signalons, et qui passe presque inaperçu à la représentation, est d'un style ravissant. La réponse du chœur surtout :

Aimons, mes sœurs, aimons ! car la vie est rapide,
Et le temps est perdu qui passe sans amour !

est d'une couleur vraiment antique qui vous remplit l'esprit des plus douces images de la poésie. On est tenté de s'écrier avec Tibulle, après un morceau semblable :

At tu dum primi floret tibi temporis ætas
Utere ; non tardo labitur illa pede.

Nous passons sous silence le duo entre Pythéas et Glycère, qui est d'un comique glacial et forcé ; celui de Sapho et de Glycère, ainsi que le trio qui forme le final du second acte.

Au troisième acte on remarque un air de ténor que chante Phaon, et puis une chanson de pâtre qui est une mélodie agreste d'un accent adorable, qui rappelle le fredonnement monotone des *pifferari* de Rome, dont M. Gounod s'est évidemment inspiré :

Broutez le thym, broutez, mes chèvres,
Le serpolet avec le thym.....
La blonde Aglaé de ses lèvres
Toucha les miennes ce matin ;
Et j'attends que Vénus se lève
Pour la rejoindre sur la grève.
Brille enfin, étoile d'amour,
Et dans les cieux éteins le jour !

Digitized by Google

Accompagnée par deux hautbois et un tambourin qui marque le rhythme, cette mélodie langoureuse se dilate au-dessus d'une pédale qui peint à l'oreille la monotonie de l'infini, et module comme si elle reflétait des rayons inattendus de lumière. Debout sur un rocher qui s'avance hardiment sur les flots irrités, le jeune pâtre exhale dans l'espace les doux fredons de sa voix naïve, qui vous emplissent le cœur d'une rêverie touchante. Qu'on lise la sixième idylle de Théocrite, alors que le berger Daphnis chante ce couplet fameux où il ne demande aux dieux propices ni gloire ni richesses, mais seulement de pouvoir tenir entre ses bras l'objet aimé, et on se fera une idée de l'effet que produit la chanson dont nous venons de parler et que le public fait toujours recommencer.

L'opéra de *Sapho*, sans être un bon ouvrage dramatique, est le fruit d'un musicien distingué qui a du style et des tendances élevées. M. Gounod a parfaitement saisi et rendu avec bonheur toutes les parties lyriques du sujet qu'il avait à traiter; mais il a été moins heureux dans les morceaux qui avaient pour objet d'exprimer la lutte des passions et le contraste des caractères. Il manque de gaieté et de *brio*, il abuse des modulations qui sont ingénieuses pour la plupart et puisées dans les sources naturelles et prochaines, mais il les emploie trop fréquemment et ne sait pas résister à la tentation. Ses récitatifs ne sont pas assez dessinés et son instrumentation, un peu terne et trop *touffue*, ne s'anime que bien rarement et va se perdre dans une vague sonorité qui endort l'oreille. Il est possible, il est même probable que *Sapho* n'obtiendra pas un grand nombre de représentations; mais cet opéra n'en aura pas moins valu à M. Gounod la sympathie des artistes et une renommée discrète qui lui permettra de tenter avec plus d'avantage, une autre fois, les faveurs de la fortune.

Digitized by Google

LES CHŒURS D'ULYSSE

PAR M. CHARLES GOUNOD.

(Juillet 1852.)

Le Théâtre-Français vient de faire une tentative qui n'aura pas de suites fâcheuses, grâce à la vigilance du public, qui a conservé dans ce vieux sanctuaire de l'esprit national une partie de son initiative bienfaisante. Une tragédie de M. Ponsard, *Ulysse*, accompagnée de chœurs de la composition de M. Gounod, n'a pas eu le succès qu'on s'en promettait. C'est le spectacle des passions humaines à travers les mœurs et les idées contemporaines qu'on va chercher au théâtre, et non pas des commentaires historiques qui exigent du spectateur plus de tension d'esprit que d'émotion. Dans la décadence du théâtre grec, les tragédies qu'on jouait à la cour des Ptolémées ressemblaient beaucoup aux drames modernes, elles étaient remplies également de curiosités historiques qui faisaient les délices des nombreux érudits qui remplissaient la grande ville d'Alexandrie. Eschyle, Sophocle et Euripide étaient plus simples et plus naïfs que leurs doctes successeurs : ils leur ont survécu, tandis que le temps n'a pas daigné respecter les œuvres éphémères de poëtes alexandrins.

L'alliance de la poésie et de la musique remonte aux premiers jours de l'esprit humain : c'est le caractère propre à l'enfance de tous les arts de se produire ensemble dans une manifestation confuse de la vie, comme on peut l'observer chaque jour dans le petit enfant qui gesticule, tressaille

Digitized by Google

et balbutie des mots inarticulés, enveloppés d'une sonorité presque musicale. Plus tard, lorsque les organes auront pris de la consistance, la sensibilité, condensée d'abord dans une source unique et troublée, se distribuera dans différents canaux d'où naîtront les nuances fondamentales de l'esprit et du sentiment, de la réflexion et de la spontanéité. Telle est également l'origine des beaux-arts, particulièrement celle de la poésie, de la musique et de la danse, que les Grecs primitifs ont confondues sous la dénomination commune de *choristique*. De ce mélange confus de danse, de mimique, de poésie et de musique, sont nées plus tard la tragédie et la comédie, auxquelles se mêlaient encore, dans de moindres proportions, la danse et la musique comme des restes du chœur dionysiaque, qui avait été la seconde manifestation de l'instinct dramatique, car il n'est pas inutile de rappeler encore une fois que le chœur, qui jouait dans la tragédie grecque un rôle abstrait et symbolique, n'avait rien de commun avec ce qu'on a essayé dans les temps modernes. C'était un écho de la conscience publique qui intervenait dans les grandes péripéties, soit pour blâmer une action impie, soit pour célébrer et soutenir une vertu méconnue. Le chœur de la tragédie grecque, en un mot, était un débris de l'enfance de l'art; il reproduisait, au milieu d'une civilisation déjà avancée, le souffle lyrique de la poésie primitive. « Dans l'origine, remarque Lucien, les mêmes personnes chantaient et dansaient en même temps; mais, comme on s'aperçut que l'agitation de la danse gênait la respiration, on jugea plus à propos de faire chanter les uns et danser les autres. » Cette explication singulière ne fait pas honneur à la perspicacité du philosophe grec. Si Lucien eût pénétré plus avant dans la nature des choses, il aurait vu que la séparation de la danse, du chant, du récit et de la gesticulation, qui formaient à l'origine un tout confus, était le résultat inévitable du pro-

Digitized by Google

grès de l'esprit humain, qui va d'abord du complexe au simple pour revenir plus tard à l'unité savante.

La question de savoir quelle part avait la musique dans la tragédie grecque et de quelle nature était cette musique est l'une des questions les plus controversées qui existent. Les érudits de la fin du XVIe siècle, en cherchant la solution de cette énigme de l'histoire, ont trouvé une forme presque nouvelle de l'art, l'opéra, qui est né à Florence vers 1590. Nous disons que l'opéra est une forme presque nouvelle de l'art dramatique, car, indépendamment de l'Église, qui avait conservé dans son sanctuaire l'usage de mêler le chant à son drame mystique, mélange de récitatif, de mélodies et de déclamation, il est certain aujourd'hui que la société laïque du moyen âge a connu aussi une sorte de légende dramatique où la musique intervenait. Le plus connu de ces drames mêlés de musique, et qu'on peut considérer comme l'origine de notre opéra-comique, est celui intitulé : *le Geus de Robins et de Marion*, qu'Adam de la Hale, poëte et musicien célèbre du XIIIe siècle, paraît avoir composé à Naples vers 1285. On le voit, il n'y a jamais dans l'histoire de solution de continuité, et si, comme l'a dit tout récemment M. Vitet dans sa belle étude sur *la Chanson de Roland*, les arts du moyen âge sont inférieurs, par la forme, à ceux de l'antiquité, ils en ont du moins conservé le principe, lequel, vivifié par une civilisation nouvelle, produira dans la suite des temps des développements inespérés. Si c'était ici le lieu d'examiner quel était le caractère de la musique chez les Grecs et par quelles propriétés elle différait de la musique européenne, nous pourrions dire qu'il est à peu près certain que les compatriotes de Phidias, d'Apelle et de Sophocle ne connaissaient pas l'harmonie telle qu'elle s'est constituée chez nous depuis le XVIe siècle. La division de leur échelle et la diversité de leurs modes, qui n'étaient pas sans présenter une grande ana-

Digitized by Google

logie avec les différents dialectes qui modifiaient la trame de la langue nationale, nous donnent lieu de croire que la musique des Grecs était à la musique moderne ce que le plain-chant d'avant le XVIe siècle est à la musique figurée et idéale, une forme primitive qui n'admettait qu'un petit nombre d'accents et de couleurs. Mêlée à la poésie dont elle était un élément secondaire, elle en subissait les lois et servait de véhicule à la parole sans en dépasser beaucoup la sonorité. Non-seulement les Grecs ne faisaient parcourir à la voix humaine qu'un petit nombre de degrés, une quinte, par exemple, prise dans la partie moyenne de l'échelle, mais ils voulaient encore que le chanteur restât dans les limites d'une sonorité modérée. Dans le dixième livre de ses Confessions, saint Augustin rapporte que saint Anastase faisait chanter les psaumes dans son église d'une voix si modérée, que le chant qui en résultait était plus voisin de la parole que de la musique; *qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset, quam canenti.* Saint Isidore confirme le même fait en disant que c'était la coutume générale de l'Église primitive de chanter d'une voix qui ne s'élevait guère au-dessus de la sonorité de la parole. Tel a dû être aussi le caractère de la mélopée grecque, qui a donné lieu à tant de divagations.

Si nous sommes entré dans ces détails historiques sur l'idée qu'on peut se faire du rôle que la musique a joué dans la tragédie grecque, c'est pour en finir une bonne fois avec ces prétendues imitations de l'antique, qui n'ont jamais produit que des pastiches sans originalité. La musique moderne est un art émancipé, qui vit de sa propre vie, et qui ressemble fort peu à ce qu'on appelle la mélopée grecque, dont la restauration, si elle était possible, nous ramènerait à l'enfance de l'art. Que le Théâtre-Français reste donc dans son domaine et que l'Opéra reste dans le sien. Ce sont deux manifesta-

Digitized by Google

tions très-différentes de l'art, dont la confusion ne pourrait que nous appauvrir. Lorsque Racine, au déclin de sa carrière, fit *Esther* et *Athalie*, les chœurs, trop nombreux, qui interviennent dans ces deux chefs-d'œuvre y sont du moins amenés avec un art suprême qui n'altère point les proportions de l'ensemble, et laisse à la poésie son libre développement. Les chœurs, mis en musique par un compositeur obscur de l'époque, Jean-Baptiste Moreau, et dont Racine se plaît à louer le mérite dans la préface d'*Esther*, étaient d'ailleurs justifiés par la nature même du sujet que le poëte avait choisi, tandis qu'on ne saurait en dire autant de ceux qui encombrent la nouvelle tragédie de M. Ponsard.

M. Gounod, qui en a fait la musique, est un jeune compositeur dont la réputation honorable ne remonte pas au delà de quelques années. Lauréat de l'Institut, M. Gounod a fait le voyage de Rome, dont le séjour semble avoir communiqué à son esprit un goût assez vif pour les idées religieuses et pour la belle musique qu'elles ont inspirée aux grands maîtres du XVIe siècle. De retour en France, M. Gounod a longtemps hésité entre la voie du siècle et celle du sacerdoce, qu'il faillit embrasser, si une femme d'esprit et une artiste d'un grand mérite, qui s'intéressait à son avenir, n'eût fait ouvrir brusquement les portes de l'Opéra à son premier ouvrage, *Sapho*, qui lui a valu les encouragements du public et l'estime des connaisseurs. Il y avait dans *Sapho*, au milieu de beaucoup de tâtonnements et d'effets prétentieux, une certaine élévation de style et quelques morceaux qui annonçaient un musicien nourri de bonnes études. M. Gounod a confirmé depuis l'opinion favorable qu'on avait conçue de son avenir par différentes compositions qui ont été exécutées aux concerts de la société Sainte-Cécile.

La partition que l'auteur de *Sapho* a écrite pour la tragédie de M. Ponsard s'ouvre par une courte introduction sym-

Digitized by Google

phonique, qui n'a rien de bien saillant. Un premier chœur de naïades ne se fait pas autrement remarquer que par la simplicité de sa contexture, tandis que celui qui vient après, et qui est aussi chanté par les mêmes naïades, est mieux dessiné, et l'accompagnement, simple et de bon goût où la harpe se marie à quelques légers battements de triangle, est fort bien approprié au caractère idéal des personnages dont il exprime le ravissement. Tout cela d'ailleurs est fort court et ne fait que disposer le spectateur au développement de la fable dramatique. Au premier acte, où le chant surabonde et entrave l'action qu'on voudrait plus rapide, le premier chœur des porchers, exprimant l'horreur qu'ils éprouvent pour l'avidité et l'insolence des prétendants de Pénélope, est d'un accent plus bizarre que véritablement original. Fort difficile à bien chanter, parce que le motif n'en est pas très-saisissable et que l'harmonie en est beaucoup trop recherchée pour un morceau d'ensemble qui vise à la simplicité antique, ce chœur, d'ailleurs trop long, ne produit pas l'effet que s'en était promis le compositeur. Celui qui vient après, et que chantent également les porchers d'Eumée en invoquant le dieu des vendanges, est plein de couleur et de franchise. Présenté par les ténors, le thème est bientôt attaqué par les basses, et la réunion des deux parties produit un ensemble d'une grande et belle sonorité. Ce chœur, qui a été redemandé, est le meilleur de l'ouvrage et l'accompagnement, simple et original, se développe entre deux notes capitales, la *tonique* et la *dominante* que lance alternativement le cor, et qui impriment à ce morceau un caractère vraiment héroïque. Le troisième chœur des porchers qui termine le premier acte, nous a paru ressembler à une mélodie de plain chant mise en faux-bourdon. Le second acte, au contraire, commence par un très-joli chœur de femmes que chantent les servantes infidèles de Pénélope :

Digitized by Google

Voici l'heure ténébreuse,
L'heure du plaisir;
Voici la nuit amoureuse
Propice au désir.

Accompagnée par un dessin charmant et continu des premiers violons entremêlé de quelques soupirs qu'exhale la flûte, la mélodie suave qui forme le thème de ce chœur se balance sur un rhythme plein de morbidesse. Le chœur des suivantes fidèles qui est, pour ainsi dire, l'antistrophe de celui qui précède, est d'un caractère plus sévère, dont on n'a pas le temps d'apprécier toute la distinction. L'acte se termine par la répétition du premier chœur. La mélopée que déclame le coryphée Phemius au commencement du troisième acte, au moment où les amants de Pénélope s'abandonnent à la joie bruyante et immodérée du festin n'est pas heureuse, et rappelle une foule de lieux communs mélodiques qui ont été inspirés par le même sujet. Le chœur qui s'enchaîne à cette mélopée vulgaire, sans être non plus très-original, est mieux réussi surtout dans la péroraison, où l'entrée successive des ténors, des basses et de toutes les voix de femmes réunies, produit une explosion d'un effet vigoureux. Enfin la pièce se termine par un chœur d'une allure solennelle, dans lequel tout le monde a retrouvé une réminiscence assez heureuse d'un chœur de Handel.

Quatorze morceaux d'ensemble entremêlés de nombreux épisodes symphoniques, c'est évidemment un peu trop de musique pour une tragédie. Ces morceaux d'ailleurs n'y sont pas toujours amenés par la logique des situations, par le besoin de faire intervenir les personnages secondaires dans le développement de la fable. Dans un poëme où l'action est presque nulle et dont les principaux événements sont prévus d'avance, la musique semble encore plus un hors-d'œuvre que dans un drame plein d'incidents. Forcé de se tenir dans

Digitized by Google

le cercle étroit que lui avait tracé le poëte, le compositeur s'en est tiré avec une grande habileté, en variant autant que possible l'expression de sentiments qui sont presque tous de la même nature. Le second chœur des porchers, d'une couleur si vigoureuse, au premier acte, celui que chantent les suivantes infidèles et l'antistrophe d'un accent plus sévère et plus noble des suivantes fidèles au second acte, ainsi que le chœur plus complexe du troisième acte, où sont combinés tous les éléments dont pouvait disposer le compositeur, sont des morceaux remarquables qui font honneur à M. Gounod. Sans doute, les idées de M. Gounod ne sont jusqu'ici ni très-variées, ni très-abondantes, ni très-neuves. On retrouve dans les chœurs d'*Ulysse* beaucoup de réminiscences de son opéra de *Sapho ;* cela s'explique et s'excuse en partie par l'analogie des deux sujets, et peut-être aussi par le rapprochement qu'on pourrait facilement établir entre le talent de M. Émile Augier et celui de M. Ponsard. Il est temps que M. Gounod change de thème et qu'il entre franchement dans le domaine de l'art moderne. Disciple de Gluck et de Sacchini, dont il semble combiner la manière solennelle avec la fluidité, la grâce et la lumière de Mozart, M. Gounod est un artiste de mérite, un musicien de bonne race, dont le goût et la distinction de style promettent un compositeur à la France.

Digitized by Google

LE PÈRE GAILLARD

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES, DE M. H. REBER.

(15 septembre 1852.)

On ne peut s'empêcher de louer la grande activité du théâtre de l'Opéra-Comique, où les ouvrages nouveaux se succèdent avec une rapidité étonnante. Après *la Croix de Marie*, on a donné *les Deux Jaket*, petit ouvrage en un acte, dont la musique facile et agréable est de M. J. Cadeaux, qui s'était déjà fait connaître par *les Deux Gentilshommes*, opéra également en un acte, qui est resté longtemps au répertoire. Voici maintenant un ouvrage bien autrement important que *les Deux Jaket :* c'est un opéra en trois actes de M. H. Reber, *le Père Gaillard*. Le père Gaillard est l'un de ces fins cabaretiers du XVIIe siècle qui mêlaient volontiers un grain de poésie à l'excellent vin qu'ils débitaient. Tout va pour le mieux dans le meilleur des cabarets possible : le père Gaillard est ravi de sa femme, madame Gaillard est folle de son mari, Marotte leur fille aime le jeune orphelin Gervais, qui la paie tendrement de retour, et chacun chante à pleine voix son bonheur plus qu'il ne convient, peut-être, à des gens vraiment heureux, car, comme l'a très-bien observé un grave philosophe, le vrai bonheur est discret et parle peu. Quoi qu'il en soit de la vérité de cette observation, il n'en est pas moins certain que le père Gaillard était le plus heureux des hommes avant qu'on eût ouvert le testament d'un académicien de ses amis qui n'est autre que le grave Mézeray, historiographe de France et de Navarre avant que Boileau et Racine eussent été revêtus de

Digitized by Google

cette charge importante de la monarchie française. Il paraît que Mézeray fréquentait volontiers le cabaret du père Gaillard dont il avait su apprécier l'excellent caractère, et, en mourant, l'académicien voulut laisser à son ami un témoignage d'estime en l'instituant son légataire universel. La lecture de ce testament accroît encore, si c'est possible, la joie et le bonheur du père Gaillard, lorsque deux parents du défunt, indignés de se voir ainsi frustrés de l'héritage qui devait leur appartenir, jettent *a la sordina* des soupçons de méfiance dans l'esprit du joyeux cabaretier. Madame Gaillard n'a-t-elle pas connu M. Mézeray, dont elle possédait toute la confiance..., et l'héritage ne serait-il pas la récompense de coupables faiblesses? A ces perfides insinuations, le père Gaillard se trouble, il perd son aplomb et sa gaieté. Tout le monde est frappé du changement qui s'est opéré dans son caractère. Enfin, après quelques scènes orageuses, tout s'explique : les soupçons du père Gaillard se dissipent encore plus vite qu'ils n'étaient venus quand il apprend, par un codicille qui a été confié aux mains discrètes de madame Gaillard, que le petit Gervais est le propre fils naturel de l'académicien Mézeray et d'une noble dame qui ne peut reconnaître cet enfant d'un amour clandestin. Le père Gaillard retrouve sa joie, et son bonheur est porté au comble par le mariage du jeune et riche Gervais avec sa fille Marotte.

M. H. Reber est un musicien de mérite, beaucoup moins connu du public que des artistes et des amateurs de goût. Né à Mulhouse en 1807, il est venu à Paris il y a de cela vingt-cinq ans, et a fait ses études musicales sous la direction de Reicha et de ses répétiteurs Jehnsperger et Seuriot. M. Reber, qui tient à l'Allemagne par les traditions de sa jeunesse et par la consanguinité de race, s'est d'abord essayé dans la musique instrumentale; il a composé des sonates, des trios, des quatuors et des symphonies qui sont incontestablement

Digitized by Google

les meilleures productions qui aient été publiées en France dans ce genre difficile qu'ont illustré les Haydn, les Mozart, les Beethoven et les Mendelssohn. M. Reber a composé aussi de charmantes mélodies qui ont été beaucoup chantées dans les salons, sans que jamais aucune ait pu franchir le cercle de cette publicité restreinte. Ces mélodies simples, d'un accent naïf qui se rapproche beaucoup de la vieille romance française, donnent la mesure de son goût réservé et de son accent de poëte élégiaque. Poussé, excité par des amis dévoués bien plus que par sa propre ambition, M. Reber se décida enfin à aborder le théâtre, qui est en France la seule carrière où les compositeurs puissent acquérir de la fortune et de la célébrité. Après avoir écrit la musique d'un acte de ballet qui fut remarqué des artistes, M. Reber fit représenter, à l'Opéra-Comique, *la Nuit de Noël*, ouvrage en trois actes dont le succès d'estime ne put franchir la rampe, comme on dit vulgairement, malgré deux ou trois morceaux distingués qui sont restés dans la mémoire des amateurs. La révolution de février ayant éclaté peu de temps après la première représentation de *la Nuit de Noël*, cet opéra, où mademoiselle Darcier était charmante, disparut brusquement du répertoire et n'a pas été repris depuis lors. Nous oserions presque affirmer que *la Nuit de* Noël n'aurait pas un meilleur sort aujourd'hui que dans l'origine. M. Reber, sans se décourager d'un événement qui, après tout, avait élargi le cercle de sa renommée, se remit à la musique instrumentale; il composa une nouvelle symphonie et quelques morceaux d'ensemble qui ont été exécutés par la société de Sainte-Cécile. Tels sont les antécédents de M. Reber avant l'opéra du *Père Gaillard*, dont il nous reste à juger la musique.

L'ouverture, sans avoir rien de bien remarquable, est un morceau de symphonie finement traité. Après un andante un peu court rempli par un solo de clarinette, viennent deux

Digitized by Google

thèmes d'un mouvement rapide qui sont rattachés l'un à l'autre par des modulations élégantes et naturelles, et qui forment un ensemble plein de goût. Au début du premier acte la scène est occupée par Jacques, garçon de cabaret, qui chante en bouchant des bouteilles, par Marotte, la fille du père Gaillard, et par le jeune Gervais qui tient un luth à la main, sur lequel il compose de très-agréables chansons, car il est musicien et prend des leçons d'un organiste auquel il prétend succéder. Chacun de ces trois personnages chante tour à tour un fragment de mélodie approprié à son caractère; tous ces fragments sont ensuite réunis ensemble d'une main délicate, et constituent un trio qui est un petit chef-d'œuvre. — Le solo que chante Gervais est surtout remarquable, et rappelle l'accent d'une mélodie de Schubert. Ce trio, qu'on dirait écrit par Monsigny ou par Philidor, mais avec un coloris plus moderne, nous paraît supérieur à celui qui vient après, et que chantent le père Gaillard avec sa femme et sa fille. Ce dernier morceau, d'un accent ému et un peu suranné, ne diffère pas suffisamment de celui qui précède. L'air du père Gaillaird : *Travailler, c'est la loi*, etc., est d'une mélodie franche et fort bien accompagnée; nous lui préférons pourtant le petit duo qui vient après entre le père Gaillard et sa femme, morceau un peu court, mais tout à fait charmant. Nous n'en dirons pas autant de l'air que chante madame Gaillard en proclamant son bonheur avec une emphase voisine du ridicule. Le récitatif mesuré que M. Reber a mis dans la bouche d'une simple bourgeoise est d'un style trop élevé pour le caractère et la situation du personnage, et mademoiselle Favel, qui est chargée du rôle de madame Gaillard, ajoute encore à ce défaut par l'exagération de sa déclamation, qui conviendrait tout au plus à une princesse de mélodrame. Le sextuor qui termine le premier acte est un morceau d'ensemble fort bien écrit, mais d'une gaieté un peu équivoque, bien

Digitized by Google

qu'il rappelle dans certains passages le beau sextuor de la *Cenerèntola.*

La ronde qui ouvre le second acte est d'un beau caractère, et le chœur qui en forme la conclusion produit un effet doux et charmant; il est d'ailleurs finement instrumenté comme toute la partition. Le trio pour trois voix de femmes, entre madame Gaillard, madame Horsen, la véritable mère, et le jeune Gervais, est suave et tendre et rappelle encore une tournure mélodique de Schubert. Le trio qui succède entre le père Gaillard, sa femme et le jeune Gervais, est une sorte de prière d'un style encore trop élevé pour des personnages si vulgaires. Ce défaut de propriété dans la couleur musicale se remarque encore dans l'espèce de mélopée que chante le père Gaillard en invoquant la mémoire de son ami et de son bienfaiteur :

Du dernier asile
Où la mort l'exile.

Le septuor qui forme le finale du second acte est certainement un morceau d'ensemble très-habilement traité. Le petit chœur de voix d'hommes et la réponse du chœur de femmes qui lui fait opposition produisent un heureux contraste; toutefois on ne trouve pas dans ce finale rempli de détails si fins, ce point lumineux qui fixe l'attention et autour duquel doivent converger toutes les parties de l'ensemble. Il n'y a pas d'unité en musique sans une idée principale qu'on développe successivement et qui se déroule comme un drame renfermé dans un autre drame, et cette idée nécessaire, qui se trouve si admirablement traitée dans le finale de *Don Juan*, dans le second finale du *Mariage de Figaro*, dans *Otello*, dans *Semiramide* et même dans la *Lucia* de Donizetti, manque tout à fait au septuor d'ailleurs distingué de M. Reber. Le duo qui commence le troisième acte entre le père Gaillard et sa femme, qui ne sait à quoi attribuer le changement d'hu-

Digitized by Google

meur qu'elle remarque un peu tard dans son mari, ce duo, disons-nous, est entaché dans la première partie, du même défaut d'exagération que nous avons déjà relevé. Le second mouvement de ce duo : — *O le nigaud, le pauvre sot!* — ayant pour objet d'exprimer le revirement très-invraisemblable qui s'opère tout à coup dans l'esprit du crédule cabaretier est fort joli, et madame Darcier aurait rendu à merveille le fou rire qui prend à madame Gaillard, et qui a été traduit par un fragment de gamme diatonique descendante de l'effet le plus ingénieux. L'air du père Gaillard : — *J'ai perdu mon bonheur*, — est touchant, et M. Bataille le chante fort bien; mais la seconde partie de ce même air : — *Tais-toi, mon cœur*, — dépasse évidemment par l'élévation du style le caractère du personnage. Le petit air syllabique que débite avec tant de succès Marotte, la fille du père Gaillard, est sans doute fort agréable et très-bien adapté à la situation; mais mérite-t-il réellement l'enthousiasme qu'il excite dans la salle? Ce genre extrêmement facile, dans lequel l'auteur de *Fra Diavolo* et du *Maçon* a réussi plusieurs fois, nous paraît être une des infirmités de l'opéra-comique français. Ce n'est, après tout, qu'une combinaison de rhythmes dont tout le mérite doit consister dans l'accompagnement, et il est vrai de dire que celui de M. Reber est d'une coquetterie pleine d'élégance.

Ce qui distingue la partition que nous venons d'analyser, c'est la distinction de la forme et la sincérité de l'inspiration. M. Reber est un esprit élevé, un véritable artiste, qui va droit au but où il aspire et qui ne fait que peu de concessions au goût du public vulgaire, peut-être même ne lui en fait-il pas assez, car il faut souvent traiter le public comme un enfant et mettre un peu de miel sur les bords du vase qui renferme le breuvage salutaire. Deux influences différentes se font sentir dans le talent de M. Reber, qui est beaucoup plus un musicien élégiaque qu'un compositeur vraiment dramatique; il

Digitized by Google

procède d'Haydn et de Schubert, en passant par-dessus Mozart et Beethoven, et puis il se réclame directement des vieux maîtres français, de Monsigny surtout, de Philidor et de Grétry. Il y a tel morceau du nouvel opéra de M. Reber, le trio de l'introduction par exemple, et celui en forme de prière entre le joyeux cabaretier, sa femme et Gervais qu'on dirait inspiré directement par l'auteur du *Déserteur*. C'est la même finesse, la même émotion discrète, traversée par un doux et charmant sourire. Schubert aussi a laissé dans l'imagination de M. Henri Reber plus d'une tournure mélodique, quelques-unes de ces phrases courtes et profondes qui caractérisent l'admirable mélodiste allemand, et ce rapprochement est tout naturel entre deux musiciens qui ont moins de variété dans le style que d'émotion, et qui chantent, comme les poëtes lyriques, l'hymne éternel de leur âme solitaire. Ce n'est pas que M. Reber n'ait essayé, dans son nouvel ouvrage, de rompre la monotonie de sa forme et de l'approprier aux différents caractères qu'il avait à peindre; mais, tout en reconnaissant l'effort et l'intention de l'habile compositeur, nous sommes forcé de convenir qu'il n'a pas atteint complétement le but qu'il se proposait. Il règne dans sa partition une sorte d'uniformité sentimentale qui se prolonge et finit par émousser la sensibilité de l'auditeur. Sa gaieté manque d'entrain et de ce *brio* de la jeunesse qui éclate comme une étincelle électrique. Cette part de la critique réservée, hâtons-nous d'ajouter que, par l'élévation et la vérité des idées mélodiques, par la distinction et la sobriété des accompagnements, par la clarté de l'harmonie et la fraîcheur des modulations, l'opéra du *Père Gaillard* est une heureuse tentative, et qu'il donne le droit à M. Reber de poser sa candidature à la première place vacante qu'il y aura à l'Institut[1].

1. Le vœu que nous formions s'est accompli. M. H. Reber a été nommé membre de l'Institut en remplacement de M. Onslow.

Digitized by Google

CAROLINE DUPREZ

(21 janvier 1831.)

La fille d'un virtuose célèbre, qui pendant dix ans a régné en maître et sans rival sur la grande scène de l'Opéra où il n'a point été remplacé, mademoiselle Caroline Duprez, a débuté au Théâtre-Italien dans la *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti. Accueillie avec une extrême bienveillance par un public nombreux et choisi qui était venu rendre hommage au nom qu'elle porte, tant il est vrai qu'on est disposé à croire que la nature agit comme la société en transmettant aux enfants les aptitudes aussi bien que la fortune paternelle, mademoiselle Caroline Duprez n'a point tardé à prouver qu'elle était vraiment digne des ovations gratuites dont elle avait été d'abord l'objet. Quatre représentations consécutives ont confirmé le succès de la première soirée.

Agée de dix-huit ans à peine, d'une taille moyenne, mais svelte, légère et souple comme celle d'une guêpe qui n'a point encore fatigué ses ailes à puiser dans les fleurs printanières les sucs vivifiants, mademoiselle Caroline Duprez possède un visage charmant, deux beaux yeux noirs pleins de suavité et ornés de longues et soyeuses paupières d'où s'échappent les rayons d'une vive intelligence, qui s'épanouit avec bonheur. Ses membres délicats et frêles, sa poitrine frémissante et osseuse où le regard glisse sans obstacle, sa tête fine qui s'élance au-dessus d'un cou plein d'élégance et son teint blanchi par les veilles, tout, dans mademoiselle Caroline Duprez, révèle une organisation fiévreuse, ardente et tout imprégnée

Digitized by Google

de ce fluide mystérieux et sacré qui consume et caractérise les véritables artistes. Sa voix est un soprano aigu aussi frêle, aussi délicat et aussi souple que sa personne. Cette voix, d'un timbre mordant et nerveux, se compose de trois parties : d'un registre de poitrine qui commence à l'*ut* en bas et se termine à peu près au *la* du *medium;* de trois ou quatre notes *mixtes* qui conduisent à la partie supérieure de l'organe qui se prolonge au delà de l'*ut*, ce qui forme une ligne onduleuse d'au moins deux octaves. Cette voix suffisamment étendue, n'est pas d'une égalité parfaite. Quelques-unes des notes qui composent le registre de poitrine sont un peu rudes et font saillie sur le tissu mélodique que la jeune cantatrice ourdit, d'ailleurs, avec beaucoup de dextérité. En effet, aucune difficulté vocale n'effraie son courage, aucun trait, quelque compliqué qu'il soit, n'arrête son élan. Elle attaque les cordes les plus élevées avec une audace incroyable et elle se plaît à en faire contraster la sonorité métallique avec ces notes de poitrine dont la couleur criarde étonne et, parfois, offense les oreilles délicates.

Ces oppositions extrêmes d'ombre et de lumière devenues très-communes de nos jours, parce qu'elles sont d'une réalisation facile et qu'elles saisissent la masse des auditeurs, sont des moyens dont il ne faut pas abuser. La vocalisation de medemoiselle Duprez, hardie dans ses combinaisons ingénieuses, nette et suffisamment abondante n'est pas, non plus, sans quelques défectuosités que nous croyons utile de signaler à la jeune et intéressante virtuose. Ainsi, il nous semble qu'elle vocalise bien plus avec la poitrine qu'avec le gosier, ce qui l'oblige, parfois, d'avoir recours au menton, moyen mécanique très-usité de nos jours, mais dont les vieux maîtres de l'Italie défendaient sévèrement l'emploi ; car il résulte de cette manière vicieuse d'attaquer les sons que leur enchaînement manque d'homogénéité, qu'il manque de cet *empâte-*

Digitized by Google

ment harmonieux qui est le plus grand charme du style fleuri.

Qu'on ne s'imagine point que ce sont là des arguties de critique, des subtilités d'école, dont le public ignore l'existence. Le public, il est vrai, ne se rend pas compte de la cause qui produit les bons et les mauvais effets de l'art qui le charme, mais il témoigne par ses acclamations plus ou moins vives et spontanées qu'il n'est point insensible aux nuances qui caractérisent la manière des grands artistes.

Un exemple fera mieux comprendre notre pensée. Madame Sontag et madame Ugalde sont pour le moment les plus célèbres cantatrices qu'il y ait à Paris. L'une, qui a vu le jour au-delà du Rhin, chante dans une langue aimée des dieux qu'elle n'a point apprise au berceau, et. après vingt années d'un silence volontaire, elle fait encore les délices d'un public le plus difficile de l'Europe, le public qui fréquente le Théâtre-Italien. L'autre, qui est née à Paris, où elle a fait son éducation musicale, brille sur le théâtre de l'Opéra-Comique où elle déploie un ensemble de qualités différentes qui nous permet, cependant, d'en tirer une leçon favorable à la bonne théorie que nous défendons.

Rien ne peut être comparé à la vocalisation de madame Sontag. Limpide, douce, perlée et fluide comme la lumière, elle passe devant l'oreille étonnée en la remplissant d'une sonorité pleine de charme. Chaque note se détache sur une spirale mélodique dont elle ne déchire jamais le tissu délicat, et chaque son se dégage du fond du gosier comme une étincelle électrique sur le fil conducteur et toujours persistant.

Jamais d'effort, jamais de crispation, jamais un froncement de sourcil ni un mouvement de la lèvre inférieure ne viennent déceler le labeur de l'artiste et diminuer notre enchantement. Un charmant sourire qui s'épanouit avec grâce en

Digitized by Google

laissant apercevoir au fond du calice une rangée de gouttes de rosée, est la seule manifestation qui trahisse, non pas la joie d'une victoire péniblement remportée, mais le bonheur qu'éprouve la virtuose de pouvoir communiquer aux autres un plaisir qui lui coûte si peu.

Et qu'on n'aille pas croire que cette vocalisation exquise soit plutôt le résultat de la nature de l'organe qu'un effet de l'art. Sans doute que la qualité de la voix, son timbre et sa souplesse naturelle sont des éléments dont la critique doit tenir compte comme le chimiste distingue, au fond du creuset, les parties hétérogènes qui composent les corps en dissolution. Mais ce qui fait la supériorité de madame Sontag sur toutes les cantatrices présentes à Paris, c'est la sûreté de la méthode, c'est la facilité avec laquelle elle parvient à tisser cette gaze sonore où s'entremêlent des rayons de lumière et des fils impalpables de la fantaisie; c'est le merveilleux assemblage des plus riches faveurs de la nature fécondées par un travail incessant et minutieux, c'est enfin la fusion harmonieuse du sentiment et de l'imagination, du caprice et de la raison, de la pureté et de l'élégance de la forme qui caractérise la grâce, plus belle encore que la beauté.

Il n'y a pas de plus grand contraste que celui qui existe entre le talent de madame Sontag et celui de madame Ugalde. Vive, pétulante, le cœur gros d'émotion et l'esprit rempli de saillies, la virtuose française bondit sur le pavé comme un oiseau familier, et elle chante avec l'entrain et l'insouciance d'un enfant de Paris. Sa voix, qui ne se fait remarquer ni par la suavité et la distinction du timbre, ni par l'égalité des registres qui la composent, pétille comme du vin de Champagne et se déroule avec une impétuosité victorieuse qui se joue des plus grands périls. Elle va où elle veut, elle grimpe sans scrupule jusqu'au dernier échelon de sa voix aiguë, sans beaucoup se soucier des regards indiscrets qui l'épient, et

Digitized by Google

elle accomplit ainsi les tours les plus scabreux avec une verve de bonne humeur qui se communique facilement à l'auditoire.

La vocalisation de madame Ugalde, pleine de séve et de saillies heureuses, remplie de tours ingénieux et de clartés fugitives, porte les traces d'un enseignement vicieux qui n'a point été dirigé par les bons principes de l'art. Elle manque de charme et d'homogénéité; les notes roulent ensemble, parce qu'elles sont poussées par la vigueur du rhythme, mais elles ne s'enchaînent pas les unes aux autres comme des perles enchâssées sur une étoffe commune qui les relie et les contient. Non-seulement madame Ugalde se sert du menton et même de la lèvre inférieure pour accomplir ses tours et mener à fin ses brillantes entreprises, mais ses yeux, son front et tout son visage se ressentent de la commotion et révèlent au public les efforts de la muse.

Ce sont là des défauts qui altèrent le plaisir des oreilles délicates, qui donnent au style de madame Ugalde quelque chose de heurté, de fiévreux et qui parviennent à fatiguer promptement la fraîcheur de l'organe.

Si nous avons insisté sur ces finesses de l'art de chanter, en prenant pour exemple les deux plus habiles cantatrices de Paris, c'est que mademoiselle Caroline Duprez mérite de fixer l'attention de la critique, parce qu'on trouve dans sa personne, dans sa voix et dans sa manière de phraser quelque chose de la grâce et de l'exquise élégance de madame Sontag, et quelque chose aussi de l'originalité piquante, de l'entrain et des imperfections vocales qui caractérisent le talent de madame Ugalde.

On conçoit que M. Duprez ait voulu choisir, pour les débuts de sa fille, le rôle de Lucie du chef-d'œuvre de Donizetti. Cet opéra charmant, l'une des meilleures productions de la jeune école italienne qui a succédé à Rossini, fut écrit à Na-

Digitized by Google

ples en 1835, pour M. Duprez, qui créa le rôle d'Edgardo, et pour madame Persiani, qui chanta celui de Lucie. Le rôle d'Edgardo fut pour M. Duprez l'occasion d'un grand triomphe, qui lui ouvrit les portes de la brillante renommée qu'il s'est acquise depuis. Le rôle d'Edgardo et celui d'Arnold de *Guillaume Tell* forment les deux limites extrêmes de la carrière parcourue par ce virtuose éminent, et résument aussi les qualités les plus saillantes de son style savant et magistral.

Avez-vous jamais entrevu, dans vos rêves du matin, une de ces femmes frêles, élégantes, lumineuses qui échappent à la précision du regard comme une vapeur légère qu'emporte la brise inattendue; une de ces créatures mystérieuses nées d'un baiser de l'aurore, dont elles ont la grâce et la mélancolie sereine; avez-vous enfin jamais espéré rencontrer dans la vie une de ces filles de la terre, plus fortes par le sentiment que par la volonté, au regard troublé, au cœur rempli d'émotions fécondes, au front illuminé d'immortelle espérance, s'enfuyant dans les bois solitaires pour y chanter les douleurs d'un amour contrarié, mais inaltérable?

Allez donc au Théâtre-Italien lorsqu'on donnera *Lucia di Lamermoor*, et vous trouverez dans mademoiselle Caroline Duprez la réalisation de votre rêve de bonheur. C'est bien là l'héroïne de Walter Scott, c'est bien là cette blanche et pâle créature de la poésie du Nord, humide de rosée et frémissante comme les cordes d'une harpe éolienne. Mademoiselle Caroline Duprez a chanté avec un grand charme l'andante de son premier air.

Regnava nel silenzio
Alta la notte bruna.

Elle a été touchante dans le beau final du premier acte, alors qu'elle succombe meurtrie par les malédictions de son amant, et dans la scène de folie du second acte, si difficile à bien

Digitized by Google

jouer et à bien dire, mademoiselle Caroline Duprez a révélé une délicatesse de sentiment et une chasteté de conception qu'on ne rencontre que bien rarement au théâtre. Il nous serait impossible de dire avec quel mélange de coquetterie enfantine, de grâce et de béatitude résignée la jeune virtuose a chanté la phrase exquise qui accompagne ces paroles :

Spargi d' amaro pianto
Il mio terrestro velo.

On conçoit bien que M. Duprez n'ait point voulu exposer un si précieux trésor à l'inconstance des flots, sans venir lui-même encourager sa fille de son exemple et la protéger de l'éclat de sa renommée. Il a donc reparu dans le rôle d'Edgardo qui a été, il y a quinze ans, l'origine de sa fortune, et, sans avoir retrouvé la voix puissante et un peu factice qu'il s'était créée, il a montré ce que peut encore un grand artiste qui a du style, de la volonté et le feu qui soulève les montagnes; il a été admirable dans la scène finale, les sanglots de sa douleur ont ému toute la salle.

Fille et élève d'un grand artiste, mademoiselle Caroline Duprez est entrée dans la carrière des arts sous les plus favorables auspices. Elle n'a eu qu'à paraître pour conquérir sa place et pour se faire proclamer de la race des dieux. Qu'on ménage cette plante délicate, qu'on épargne les trop vives secousses à ce tempérament nerveux qui tressaille au moindre contact, et qu'on ne puisse pas dire un jour de cette enfant adorable :

Elle a vécu
Ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin!

Digitized by Google

M. DUPREZ, COMPOSITEUR

(15 mars 1852.)

Le théâtre de l'Opéra-National, dont l'existence est rendue si pénible, et peut-être même impossible par la position qu'il occupe dans un quartier si éloigné du centre de la vie parisienne, vient d'obtenir un succès qui sera plus qu'un succès de curiosité.

M. Duprez, après avoir si bien chanté la musique des autres, a éprouvé le désir bien naturel d'en composer pour son propre compte, et de terminer sa carrière comme beaucoup d'autres l'ont commencée. Il se sera dit sans doute : « J'ai interprété trop d'admirables chefs-d'œuvre dans ma vie d'artiste, pour qu'il ne m'en soit pas resté quelques bribes dans la mémoire, et avec l'éducation musicale que j'ai reçue dans une école fameuse, qu'on a supprimée parce qu'on y élevait des hommes et non pas des *instrumentistes*, il me sera facile de faire un opéra, d'en faire deux, d'en faire dix, qui vaudront bien ceux qu'on nous fabrique depuis quelques années. »

Ce raisonnement, que M. Duprez a dû se faire, ainsi qu'un grand nombre de virtuoses célèbres qui l'ont précédé dans cette double carrière, et qui ont essayé aussi de résoudre le même problème, mériterait une réfutation catégorique, et nous n'aurions pas de peine à en puiser les arguments dans la nature des facultés que chaque partie de l'art exige spécialement. Il serait curieux peut-être de prouver qu'un chanteur, qu'un comédien, qu'un artiste enfin, voué dès l'enfance à l'in-

Digitized by Google

terprétation de la pensée d'autrui ne peut pas, par un beau jour d'été et au beau milieu de sa carrière, s'arrêter dans la voie parcourue et puiser tout à coup dans son cœur une inspiration qui n'aurait donné jusqu'alors que des signes fort rares de son existence. Si Shakspeare, si Molière ont été des comédiens, ils n'ont guère joué que les drames et les comédies conçus par leur génie. Si Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Cimarosa et Rossini ont été d'incomparables virtuoses sur le piano et des chanteurs exquis, ils n'ont guère interprété que leur propre musique, et, dès les premiers jours de leur enfance, ils ont été possédés du vrai démon qui ne leur a pas permis de s'atteler tranquillement aux œuvres de leurs voisins. Garcia, qui a été il y a vingt-cinq ans le plus admirable chanteur de l'école de Rossini, Garcia, qui savait la musique comme la savait son illustre fille, madame Malibran, n'a-t-il pas voulu également composer des opéras, dont les érudits seuls connaissent aujourd'hui le nom ?

A l'appui de cette argumentation contre les virtuoses et les comédiens qui aspirent à la palme immortelle, on pourrait invoquer encore cette raison, selon nous, fondamentale : tout homme qui fait un appel direct et fréquent à la faculté spontanée de l'esprit, et qui s'habitue de très-bonne heure à surexciter devant le public les fibres délicates de la sensibilité, ne sera jamais un génie créateur. Il a suffisamment prouvé par sa docilité à la pensée des autres que la nature ne l'a point destiné à remplir une mission plus haute. Il a dû consumer, dans les études pénibles qu'il faut entreprendre pour s'assimiler avec succès les idées des autres, la part d'invention dont il était pourvu. En un mot, il est encore plus rare de voir un virtuose, et surtout un chanteur, réussir dans la composition, que de voir un orateur devenir un grand écrivain La même cause produit partout les mêmes résultats.

Il me serait assez difficile de dire au juste quel est le sujet

Digitized by Google

du libretto sur lequel M. Duprez a exercé les loisirs de son talent. Tout ce que nous y avons compris, c'est qu'il s'agit de la jeune fille d'un chasseur qui habite les gorges des Pyrénées, laquelle s'est éprise d'un beau seigneur qui la paie tendrement de retour. Joanita, c'est son nom, n'a plus de mère, et pendant les longues absences de son père qui court le chamois dans la montagne, Joanita a rempli le vide de la solitude en s'attachant au marquis de Monclat qu'elle ne connaît que sous le nom de Léonce, et dont elle ignore la naissance. Or, il résulte d'un aveu échappé de la bouche de Léonce, pendant qu'il vide avec le père de Joanita une bouteille de jurançon, que le marquis de Monclat, son père, avait eu dans sa jeunesse des relations avec une simple paysanne qu'il abandonna après l'avoir rendue mère. Cette pauvre délaissée qui, de désespoir, s'est jetée dans le gouffre de la *Maladetta*, était la propre mère de Joanita. Tel est le nœud de ce mélodrame obscur qui, après une suite d'épisodes aussi peu intéressants que le fond même de l'histoire, se dénoue par le mariage des deux amants. C'est sur ce canevas assez vulgaire tant par le style que par le tissu des événements que M. Duprez a jeté les couleurs de sa palette. L'ouverture ne manque pas de certaines qualités. Après un léger prélude des violons armés de sourdine, on entend chanter derrière le rideau un chœur en vocalises, effet connu dont on ne s'explique pas l'intention ; puis l'orchestre reprend sa marche et achève assez brillamment ce morceau de symphonie, qui n'est pas plus à dédaigner qu'un grand nombre d'ouvertures qu'on entend à l'Opéra-Comique.

Au premier acte, nous avons remarqué une fort jolie romance de ténor, un duo pour ténor et soprano écrit avec beaucoup de distinction, une jolie vocalise pour deux voix de femmes, et puis le trio qui termine ce premier acte, et dans lequel se trouve encadrée une belle phrase de déclama-

Digitized by Google

tion que mademoiselle Caroline Duprez rend avec un talent remarquable.

Le second acte s'ouvre par un chœur charmant dont la mélodie est aussi distinguée que bien conduite; viennent ensuite de très-jolis couplets d'une couleur espagnole, avec l'accompagnement obligé de castagnettes, et que mademoiselle Duprez vocalise dans la perfection; puis le finale, morceau d'ensemble assez vigoureux qui, pour la coupe et la distribution des voix, rappelle d'une manière sensible l'admirable finale du premier acte d'*Otello* de Rossini.

Au troisième acte, on peut encore signaler une jolie romance de ténor que M. Poultier n'a pu chanter à la première représentation, ayant été pris d'un enrouement subit.

On ne peut pas dire assurément que l'opéra de M. Duprez renferme des idées assez neuves pour infirmer le principe que nous avons posé plus haut sur l'impossibilité de rencontrer, dans le même individu, la double faculté d'interprète éminent et de compositeur distingué; mais après ces réserves, que nous sommes forcé de maintenir jusqu'à ce que l'histoire nous prouve le contraire, il est juste de convenir que l'ouvrage que nous venons d'apprécier ne peut être le fruit que d'une heureuse organisation servie par une excellente éducation. On voit que M. Duprez a l'habitude d'écrire, et que son instrumentation, sans s'élever très-haut et sans offrir rien de piquant dans l'ordonnance des couleurs et l'accouplement des timbres, est traitée avec soin et parfois avec une certaine distinction. Son harmonie est souvent choisie, et l'artiste semble se complaire dans la recherche des modulations dont il abuse quelquefois, ce qui est un défaut très-commun de nos jours.

Un autre défaut que nous reprocherons à M. Duprez, et qu'il partage également avec la plupart des compositeurs modernes, c'est d'avoir prodigué dans sa partition les points

Digitized by Google

d'orgue, les exclamations dramatiques, les notes ambitieuses enfin, qui sont à l'art musical ce que sont les points d'admiration dont on remplit les pages de certains livres. Ce moyen grossier d'éveiller la curiosité du public est aujourd'hui tellement à la mode, qu'il dispense d'avoir des idées mélodiques et de savoir les préparer. Voilà pourquoi les trois quarts des opéras qui se publient ne survivent guère aux quelques représentations qu'ils ont obtenues, grâce au prestige de la mise en scène et au gosier d'une cantatrice aimée. Si M. Duprez module un peu trop souvent dans les airs, les duos et les morceaux d'ensemble, il ne module pas assez, au contraire, dans les récitatifs, qui sont quelquefois d'une grande platitude. C'est surtout dans ces détails du dialogue, qui ont pour objet d'éclaircir la situation des personnages et de préparer l'épanouissement de la passion, que se révèle la main d'un musicien habile. Lorsqu'on tient une idée plus ou moins distinguée, il n'est pas très-difficile de la conduire jusqu'au bout de la carrière; mais, pour tourner avec adresse la borne qui limite l'espace parcouru, il faut plus que du bonheur, il faut la science, qui ne supplée pas à l'inspiration, mais qui en double l'effet et en économise le produit. Voyez M. Verdi, qui certes n'est pas un musicien ordinaire : il a souvent des mélodies vigoureuses, pleines d'éclat et de passion, dont le premier élan est irrésistible. Malheureusement, lorsqu'il faut revenir sur ses pas et développer le thème choisi, l'auteur de *Nabuco* et d'*Ernani* reste court et ne sait plus que dire.

Quoi qu'il en soit de ces remarques, dont on ne contestera pas la justesse, l'opéra que M. Duprez vient de faire entendre, et qui déjà avait été représenté sur le grand théâtre de Bruxelles, est l'ouvrage d'un artiste éminemment distingué, qui a fait de bonnes études musicales, et dont plus d'un membre de l'Institut, sans se compromettre, pourrait revendiquer la paternité.

Digitized by Google

Ce qui a ravi tout le monde à cette représentation curieuse, ce qui a excité l'enthousiasme des connaisseurs aussi bien que des ignorants, c'est mademoiselle Caroline Duprez, qui, dans le rôle de Joanita, s'est élevée au premier rang des virtuoses de ce temps-ci. Je le dis sans crainte de me compromettre, il n'y a personne à Paris qui chante comme cette jeune fille de dix-huit ans. Quel style, quelle élégance, et cela sans efforts, avec une voix grêle où l'on sent encore vibrer la délicatesse de l'adolescence ! Mademoiselle Caroline Duprez attirera tout Paris au théâtre de l'Opéra-National; son exemple sera une preuve de plus que le Conservatoire est une mauvaise école qui a besoin d'être réorganisée de fond en comble, et M. Duprez trouvera dans le succès de sa fille la récompense légitime de ses efforts et de son activité. Ils ne sont pas communs les artistes qui, comme Garcia et M. Duprez peuvent, au déclin d'une brillante carrière dramatique, se survivre dans une créature charmante qui porte votre nom, reflète votre image et reproduit vos intentions dans le plus expressif de tous les arts.

Digitized by Google

LE SELAM (SCÈNES D'ORIENT)

SYMPHONIE EN CINQ TABLEAUX

PAROLES DE M. TH. GAUTIER, MUSIQUE DE M. ERN. REYER.

(21 avril 1850.)

Voici une nouvelle tentative dans le genre de celle qui a valu à M. Félicien David une grande et bien dangereuse célébrité. M. Ernest Reyer, musicien un peu d'aventure, ayant eu l'occasion de faire un voyage en Afrique, y a entendu quelques mélodies indigènes qui l'ont frappé et qu'il s'est empressé de recueillir pieusement.. Arrivé à Paris, il a chanté ces mélodies dans plusieurs salons, et les succès faciles et bienveillants qu'il y a obtenus l'ont engagé à réunir et à développer ces chants d'origine étrangère dans un canevas symphonique de sa composition. Afin de mieux réussir dans le plan qui lui a été suggéré, M. Reyer est allé trouver un homme d'esprit, un écrivain brillant dont l'imagination vagabonde et charmante aime à refléter les couleurs et les sonorités diverses du monde extérieur. M. Théophile Gautier a pris aussitôt la plume, et, sous la dictée du jeune musicien voyageur, il a écrit une série de strophes élégantes qui se succèdent un peu arbitrairement et qui, toutes, peignent différents épisodes de la vie d'Orient. Telle est l'origine du *Selam*, dont nous allons apprécier le mérite.

Lorsqu'un poëte, un peintre, un artiste appartenant à une civilisation avancée, veut introduire dans la langue savante

Digitized by Google

qu'il parle, quelques accents naïfs de la foule, quelques notes, quelques traits pittoresques des peuples primitifs ou étrangers, comment doit-il procéder pour réussir dans son projet? Reproduira-t-il *scrupuleusement* le trait, le son, le mot et l'accident qui l'auront frappé, ou bien, s'inspirant de ces éléments nouveaux, devra-t-il traduire devant le public ingénieux et spirituel d'Athènes ou de Paris l'émotion qu'il aura éprouvée en face d'une nature aussi étrange pour lui que pour ceux qui l'écoutent? La réponse ne saurait être douteuse de la part d'un véritable artiste.

En tout temps et dans tous les pays on a souvent essayé de recueillir et de conserver dans les langues policées et savantes les sentiments, les émotions naïves des siècles primitifs. Les poëmes d'Homère, qu'ils soient l'œuvre d'un génie individuel ou bien la collection de chants populaires faite par plusieurs générations d'éditeurs éclairés, sont, avec la *Bible* et les grandes épopées indiennes et persanes, des monuments admirables de cette transfusion de la poésie primitive dans les siècles postérieurs.

Il s'accomplit un travail à peu près semblable lorsqu'une nation ayant parcouru tous les degrés d'une civilisation donnée, a épuisé la séve de son imagination. Alors, cette nation de beaux esprits blasés et curieux se penche soit vers les classes inférieures qui, plus près de la nature, ont conservé toute la fraîcheur de la sensibilité, où bien elle se tourne vers des peuples étrangers moins avancés qu'elle dans le développement intellectuel. Elle cherche ainsi à s'inoculer par le travail et les recherches patientes cette jeunesse du cœur dont rien ne peut remplacer l'inspiration féconde.

L'homme lui-même, dans sa courte carrière, ne présente-t-il pas le double phénomène que nous venons de constater dans l'histoire des nations? Dans sa jeunesse, vivant au gré des événements extérieurs, qui jouent sur son âme comme

Digitized by Google

sur un clavier docile, il s'abandonne aux impressions qui lui viennent de toutes parts, et amasse au fond du cœur ces émotions naïves et profondes d'où jailliront plus tard les conceptions immortelles de son génie. Bien heureux est celui qui, parvenu à la maturité de l'âge, au sommet de cette colline fatale de la vie, maître de son esprit et possesseur d'un instrument docile à sa volonté, peut regarder derrière lui, et traduire dans une langue savante les rêves d'or de sa jeunesse. O mille fois heureux le poëte, l'artiste et le penseur qui, après avoir pâli sur les livres et consumé la moitié de ses jours à développer sa raison, peut descendre au fond de son cœur et y trouver condensées les premières et chastes inspirations de sa jeunesse dont il aura su économiser le trésor Sans ce trésor d'émotions premières, sans le secours de cette sensibilité qui s'épuise au contact de la réflexion et sous le poids des années, comme une source d'eau pure s'évapore aux rayons du soleil, il n'y a point de poésie, il n'y a point d'œuvres complètes et durables. Aucune facilité de l'esprit, aucun artifice de la science ne peuvent suppléer à l'intuition du sentiment. On conçoit donc qu'à un moment donné un peuple ou un individu ayant épuisé leur sensibilité et qui succombent sous l'ennui du connu et des artifices du métier, cherchent à se rajeunir en s'inoculant le souffle poétique des peuples encore jeunes.

La littérature et les arts de tous les vieux peuples ont essayé et subi de pareilles transformations. Mais pour que la conquête soit réelle, pour qu'il y ait assimilation complète de l'élément nouveau, il faut respecter la civilisation du public qui vous écoute, passer à travers ses préjugés et traduire dans un langage savant, accessible aux esprits cultivés, l'inspiration étrangère dont on veut s'enrichir. C'est ainsi qu'ont procédé les grands écrivains français du XVIIe siècle, et c'est ainsi que Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer et les maî-

Digitized by Google

tres les plus illustres de l'art musical ont intercalé dans leurs vastes compositions quelque thème étrange, quelques mélodies agrestes, nées sous le chaume du pauvre ou dans un climat lointain.

Quelle est donc la portée et la véritable signification de l'adorable pastorale que madame George Sand vient de produire sur le théâtre de l'Odéon? *François le Champi* est une réalisation exquise de ce travail d'assimilation dont nous cherchons à expliquer la nature et l'importance. Artiste admirable, dont le génie tout lyrique s'est fatigué à chanter les emportements de la passion et les douleurs de l'idéal, madame Sand a baissé tout à coup ses regards vers les classes inférieures, et s'est mise à prêter une oreille attentive aux propos naïfs du peuple.

Elle a recueilli les pieuses légendes, elle a noté l'accent ému et fugitif, elle a donné une voix aux cœurs contristés qui ne savent qu'aimer et souffrir; elle a recueilli et enchâssé dans une prose harmonieuse et savante ces mots expressifs et pittoresques créés en dépit de la grammaire par la toute-puissance du sentiment, et elle a fait pleurer tout un vieux public de rhéteurs blasés au récit d'une simple histoire de village. Voilà comment l'art d'une nation qui semble avoir épuisé toutes les combinaisons dramatiques du cœur humain doit procéder pour renouveler la séve tarie de son imagination. A mon avis, aucun critique n'a saisi le vrai sens de la transformation qui vient de s'opérer dans le beau talent de madame Sand.

M. Reyer n'y a pas mis tant de façon pour nous communiquer les impressions qu'il a rapportées de son voyage d'outre-mer. Frappé, comme l'avait été M. Félicien David, de l'originalité de quelques mélodies arabes, il a cru qu'il suffisait de les noter et de les faire chanter par des voix plus ou moins exercées pour produire l'effet désiré et pour toucher

Digitized by Google

un public habitué à entendre les plus grands chefs-d'œuvre de l'art musical. Le jeune compositeur ne s'est pas rendu suffisamment compte de tout ce qu'exigent de ménagements la préparation, la fécondation d'une idée simple; par quels procédés de l'art il faut disposer l'esprit de l'auditeur à suivre le poëte dans ses évocations magiques, et comment on parvient à faire éclore dans son cœur cette émotion nouvelle dont on voudrait le pénétrer.

M. Reyer s'est fait illusion sur la nature et la puissance des mélodies populaires qui tournent incessamment dans un cercle assez restreint de sentiments et de tonalités. Il n'a pas su se rendre compte de l'effet produit par un chant plaintif et monotone qu'on entend au milieu d'une campagne solitaire, en face d'une nature étrange, grandiose ou sauvage, par une belle nuit d'été, sous le ciel magnifiquement constellé de l'Orient; ce chant reçoit du cadre, où il retentit comme un *lamento* de la création, une virtualité d'émotion qu'il ne retrouvera plus dans un concert de Paris, chanté par un *monsieur civilisé*, portant cravate blanche et gants jaune-serin. Ces considérations entendues, nous allons suivre le livret, c'est-à-dire le petit poëme de M. Théophile Gautier.

PREMIER TABLEAU.

L'introduction que prépare l'orchestre ressemble un peu à une phrase du *Désert* de M. Félicien David. La sérénade intitulée *le Goum* est d'un souffle trop court :

Fatma, tout dort;
Du treillis d'or,
Ah! penche-toi
Vers moi!
A ton œil noir,
Mon seul miroir,
Je veux me voir.
Mais quel est donc ce bruit,

Digitized by Google

Bruit d'alarmes?
Dans l'ombre un éclair luit.
Sur des armes.
Ah! par Allah!
Pour mon cœur ce fracas
A des charmes :
C'est le chant des soldats
Volant aux combats.

Le couplet suivant serait tout à fait charmant, si le musicien avait su le développer davantage :

Mon cœur charmé,
D'amour pâmé,
Voit dans tes yeux
Les cieux;
Et les houris
N'ont plus de prix
Quand tu souris!
Mon cheval a dressé
Sa crinière;
Car le vent a froissé
Ma bannière.
Ah! par Allah!
Mon âme est dans tes bras
Prisonnière;
Je ne puis sur leurs pas
Voler aux combats.

Nous avons remarqué une jolie modulation dans le couplet qui termine la première partie :

Nos jours finis,
Restons unis
Au bien séjour
D'amour.
L'éternité
De volupté,
C'est ta beauté,
Fatma!

La seconde partie commence par une *razzia;* double chœur de guerriers et de pasteurs.

Digitized by Google

La strophe chantée par les pasteurs serait très-originale si elle n'était, comme toujours, un peu courte :

Le vent du soir fait palpiter nos tentes;
Les yeux fixés aux voûtes scintillantes,
Doucement nous rêvons,
En chantant nos chansons.

Le dialogue entre les guerriers et les pasteurs, ce double chœur en opposition dramatique aurait voulu être traité par la main d'un compositeur plus expérimenté que ne l'est M. Reyer. La pastorale qui termine la seconde partie n'est pas mieux réussie ; c'est à la fois plein de confusion et de monotonie.

La troisième partie s'ouvre par un chœur de sorcières qui ne manque pas d'une certaine originalité.

Il est minuit,
Faisons grand bruit
Avec la danse, avec le chant
Et le tambour,
Jusques au jour.

Pour effrayer le djin méchant,
Chassons dans l'enfer, sa prison,
Le noir esprit de la maison.

Esprits impurs
Quittez ces murs
Aux coins obscurs;
Le feu qui luit,
Dans votre nuit
Plonge et vous suit.

C'est au commencement de la quatrième partie que se trouve la meilleure inspiration de cette composition singulière. C'est un chant du soir que M. Barbot a interprété avec assez de charme :

Sur les palmiers, les colombes fidèles
Vont se poser et gémir leur chanson;

Digitized by Google

Les minarets et leurs blanches tourelles
Charment là-bas à travers l'horizon,
Et le muezzin, dans le ciel bleu,
Jette son cri : Dieu seul est dieu!

C'est l'heure solennelle
Du soir,
L'heure où ma belle,
Sans voile, laisse voir
Son grand œil de gazelle
Si noir.
C'est l'heure où chaque soir
Je vais à côté d'elle
M'asseoir.

Au commencement de la cinquième et dernière partie, M. Théophile Gautier a mis la note suivante :

« L'entrée au Caire des pèlerins qui reviennent de la Mecque donne lieu à une des plus belles solennités qui se puissent voir en Égypte. Une foule nombreuse se presse sur les pas des fidèles qui rapportent de leur saint pèlerinage des reliques prises dans le tombeau du Prophète et de l'eau sacrée du puits Zemzen. Sur le seuil de la mosquée principale où doit s'arrêter la caravane, une grande quantité de derviches se prosternent, les bras croisés sur la tête, au-devant de l'émir, qui fait passer son cheval sur le corps de ces fanatiques croyants. L'exaltation dans laquelle ils se mettent développe en eux une force nerveuse qui supprime le sentiment de la douleur et communique aux organes une force de résistance extraordinaire. Cette cérémonie appelée la *dhossa* est regardée comme un miracle destiné à convaincre les infidèles. »

Voici maintenant le chant du muezzin :

O toi qui fis le ciel et l'onde!
Allah! sois bon pour le croyant.
Allohou-Akbar!

Le chœur des pèlerins qui suit ressemble à un chœur semblable qui se trouve dans le *Désert* :

Digitized by Google

Franchissant l'océan de sable
Sous un ciel dont l'ardeur accable,
Pour lever notre front coupable
Nous avons cheminé longtemps.

Dans la Mecque où dort le Prophète,
Jusqu'au sol inclinant la tête,
Nous avons observé la fête
Qui rend saints les croyants.

Vers la mosquée où l'on prie à genoux
Dirigeons-nous.

Le *Selam* est une imitation du *Désert* dont elle ne reproduit pas l'heureuse conception. M. Reyer est un jeune homme qui est loin de posséder encore le goût, l'expérience et les qualités charmantes qui caractérisent le talent de M. Félicien David. Mais si l'œuvre fort étrange de M. Reyer n'a pas réussi complétement à captiver l'attention du public, elle révèle un jeune compositeur qui mérite d'être encouragé, parce qu'il est doué de certains défauts et de qualités suffisantes pour donner lieu à espérer qu'il y a en lui l'avenir d'un musicien. Seulement il faut se préserver des éloges extravagants et des ovations meurtrières.

Quand on a l'esprit vif, la verve impatiente, l'intuition des effets d'instrumentation, et le don de quelques mélodies heureuses qu'on remarque dans le *Selam* de M. Reyer, on ne meurt pas d'un petit mécompte, mais on court risque d'être étouffé par les embrassements stériles des faux amis.

Digitized by Google

TÉRESA MILANOLLO

LA MUSIQUE ET LES FEMMES.

(18 juin 1850.)

Parmi les gracieuses merveilles qui se sont produites dans l'art musical, depuis quelques années, on a surtout remarqué les jeunes Milanollo, qui ont parcouru l'Europe avec un violon à la main. Elles étaient deux sœurs, l'une ayant à peine dix ans, l'autre un peu plus âgée, qui s'aimaient moins parce qu'elles avaient été couvées dans le même nid, que parce que Dieu leur avait donné un cœur dont les sons harmoniques vibraient ensemble comme ceux d'une corde sonore. La plus jeune, Maria, qui paraissait la plus remarquable, et dont l'intelligence précoce pétillait dans ses yeux bleus et limpides comme une étincelle électrique, est restée en chemin, et son âme trop forte pour sa frêle enveloppe en a déchiré le tissu et s'est envolée dans les sphères radieuses. L'aînée, Teresa, qui a survécu à la douleur profonde qu'elle a ressentie de cette perte cruelle, peut avoir aujourd'hui vingt-deux ans.

Elle est dans la fleur de l'âge et dans la vigueur de son talent. D'où vient-elle? quel a été son maître, quel est son vrai mérite, et pourquoi a-t-elle choisi précisément le violon, instrument difficile qui ne semble pas avoir été créé pour répondre aux douces caresses de la femme?

Teresa Milanollo sort d'une simple famille du peuple, comme presque tous ceux qui ont brillé dans les arts; car le peuple, qui vit surtout par le cœur, peut seul produire ces

Digitized by Google

êtres prédestinés qui viennent distraire et vivifier les classes supérieures frappées de stérilité par la tradition et le bien-être. On ose quelquefois demander où est la démocratie ? Elle est, aveugles que vous êtes, dans les chefs-d'œuvre de l'esprit humain, qui vous ont appris ce que vous savez et jusqu'à la langue dans laquelle vous mettez en doute sa toute-puissance. Donc, Teresa Milanollo est née à peu près en 1829, à Samigliano, petite ville du Piémont, où son père exerçait la profession de fabricant de moulins à soie. A l'âge de trois ans, ayant assisté à l'exécution d'une messe en musique à grand orchestre, l'enfant fut particulièrement frappée d'un solo de violon qu'on y avait intercalé, ainsi que cela se pratique souvent en Italie.

Depuis ce jour elle ne laissa pas de repos à ses parents qu'ils ne lui fissent apprendre la musique. On lui donna d'abord le meilleur maître qu'on pût trouver à Samigliano, puis s'étant aperçu des progrès toujours croissants de cette petite fille, son père la conduisit à Turin pour y prendre des leçons du premier violoniste du roi. Elle avait alors six ans. Teresa Milanollo se fit entendre pour la première fois en public dans le grand théâtre de Marseille, puis elle vint à Paris en 1837 où elle fut adressée au célèbre violoniste Lafont qui lui donna des conseils. Mais le vrai maître qui enseigna à Teresa l'art de toucher les cœurs avec deux morceaux de bois, ce fut d'abord la nature et les conseils de son père. Tous ces grands virtuoses qu'on voit surgir de temps en temps des entrailles de la terre pour faire le charme des vieilles sociétés blasées, trouvent à côté de leur berceau un homme rude, inculte, mais intelligent, qui devine leur destinée, et dont la vigilance rigoureuse, tout à fait conforme au précepte bien connu du roi Salomon, les prépare aux luttes de l'idéal.

Un jour qu'un amateur de musique passait dans une rue

Digitized by Google

de Paris avec l'un de nos amis, ils entendirent les cris douloureux d'un enfant. — Qu'est-ce? dit le dilettante un peu effrayé. — Eh! ce n'est rien, répondit froidement notre ami, c'est Garcia qui fabrique un chanteur et qui, probablement, enseigne à sa fille l'*art de moduler sa voix*. Cette fille de Garcia est devenue depuis madame Malibran. Demandez un peu à mademoiselle Rachel ce que lui ont appris les professeurs du Conservatoire? On nous assure que les conseils de son père ont été cent fois plus utiles à la grande tragédienne que tout ce qu'ont pu lui dire les prud'hommes patentés de la déclamation. — Vois-tu cette petite fille-là, me dit un jour mon illustre maître Alexandre Choron, ça n'a pas plus de voix que mon bonnet de coton; mais c'est égal, regarde quelle intelligence on voit luire dans ces beaux yeux noirs? Je ne sais pas si elle chantera jamais, mais à coup sûr elle sera un jour une grande artiste. On sait si Choron a prédit juste, puisque cette petite fille est aujourd'hui mademoiselle Rachel.

Les succès de Teresa Milanollo éveillèrent l'instinct musical de sa petite sœur Maria, qui voulut aussi apprendre à jouer du violon. Teresa fut son maître, et lui transmit avec une sollicitude toute maternelle la science qu'elle avait péniblement acquise. Aussi elles s'aimaient comme deux petits oiseaux qui, perchés sur la même branche, chantent et se font écho l'un à l'autre. Les modulations de l'une allaient retentir dans le cœur de la plus jeune et le faisaient vibrer. C'est ainsi qu'elles parcoururent le monde, travaillant, chantant et cueillant toutes sortes de fleurs et de couronnes sur les bords des chemins. La mort de la jeune Maria a laissé Teresa longtemps inconsolable : elle ne voulait plus toucher à un instrument qui lui rappelait de si tristes souvenirs.

La culture des beaux-arts par les femmes a suivi toutes les phases de la civilisation. Chez les Grecs et les Romains, il n'y avait que les esclaves et les courtisanes qui eussent le droit

Digitized by Google

de s'occuper impunément de danse, de chant ou de poésie. L'épouse légitime était reléguée dans le gynécée ou dans l'âtre de la famille romaine, et les mœurs lui défendaient de toucher aux arts qui embellissent la vie par l'expression des sentiments aimables. Aussi les hommes de loisir et les esprits cultivés allaient-ils chercher au dehors, ces distractions de l'imagination qui deviennent aussi nécessaires que la nourriture du corps.

De là la grande influence des courtisanes comme Aspasie qui gouvernaient le cœur des plus illustres citoyens. Le christianisme, en relevant la femme de l'injuste esclavage où la tenait le monde païen, fut aussi rigoureux en ce qui regarde le développement de son esprit. Il craignait sans doute que la musique, la danse, la poésie, etc., n'éveillassent dans la femme cette sensualité grossière dont il était venu réprimer les désordres et contenir les ardeurs. Malgré la discipline rigoureuse de l'Église, la femme, forte du principe d'égalité que lui avait apporté l'Évangile, franchit peu à peu le cercle étroit où l'on avait voulu contenir sa curiosité. Elle porta la main sur l'arbre de la science dont le fruit, loin de la perdre cette fois, lui ouvrit les portes de l'infini. Tout le long du moyen âge on voit donc les femmes cultiver la poésie vulgaire, la danse, quelquefois la peinture et plus souvent la musique. La musique surtout devait être l'art préféré des femmes. Les anciens avaient eu un grand nombre de joueuses de flûte, et les Romains possédaient des chanteuses qui venaient presque toutes de la ville de Gades, aujourd'hui Cadix. Au moyen âge, elles cultivent avec ardeur la romance, qu'elles chantent en s'accompagnant du téorbe, espèce de guitare qui fut remplacé plus tard par le luth, instrument à cordes métalliques de la même famille que le précédent.

A l'époque de la renaissance, alors que l'esprit humain rompit les liens de la tutelle ecclésiastique pour prendre

Digitized by Google

lui-même la direction de sa destinée, les femmes participèrent à ce grand élan qui emportait les générations. On les voit surgir de toutes parts secouant la cendre de leur chevelure abondante, frottant leurs yeux fatigués du long sommeil de la pénitence, et s'épanouissant aux rayons de la vie comme le lotus de la légende orientale. Elles dansent, elles chantent, elles rient aux éclats, foulant à peine la terre de leurs pieds légers, tant elles se sentent heureuses de ce grand réveil de l'humanité. C'est pour elles que les compositeurs écrivent ces chansons, ces madrigaux à quatre, à cinq et à six voix qu'elles chantent assises sur le penchant des collines, ou dans une allée ombreuse d'une villa magnifique. Ce sont elles qui suscitent toute une école de musiciens faciles qui abandonnent les compositions savantes et compliquées des contre-pointistes pour inventer ces petits chœurs élégants, ces chants carnavalesques, ces *frottole napoletane*, ces *barcarolle veneziane* qu'on chantait en dansant dans toutes les réunions de la société polie. Boccace est rempli de récits piquants où l'on voit des femmes élégantes se livrer à toutes les distractions de la vie nouvelle.

Parmi les instruments que les femmes cultivèrent avec le plus de succès avant l'existence du clavecin, il faut citer la mandoline et la guitare, deux instruments à cordes métalliques qui sont évidemment des modifications du téorbe et du luth.

Elles essayèrent aussi de *la viola* d'amour et de *la viola da gamba*, c'est-à-dire du violoncelle, ainsi qu'on le voit par l'anachronisme que Raphaël a commis dans son tableau de *Sainte Cécile*.

Teresa Milanollo n'est pas la première virtuose qui se soit fait un nom en jouant du violon. A la fin du XVIIIe siècle, il y avait à Vienne une demoiselle Strinasacchi qui passait pour un des violonistes les plus habiles de son temps. N'avons-

Digitized by Google

nous pas vu de nos jours, à Paris, une charmante personne, mademoiselle Christiani, que la Russie nous a enlevée, jouer du violoncelle avec infiniment de grâce? Avouons cependant qu'il y a un choix à faire parmi les instruments qu'il est permis aux femmes de jouer avec succès, et qu'il n'y a guère que les Chinois qui puissent voir sans dégoût ces êtres charmants remplir dans un orchestre une partie de cor ou de trombone!

Teresa Milanollo est un véritable talent. Elle possède presque toutes les qualités d'un virtuose de premier ordre, de l'énergie sans exagération, de la grâce sans afféterie. Son coup d'archet est ferme et moelleux. Il se détache sur la corde sans la faire crier et le son qui en résulte est rond et *pastoso*. Les difficultés qu'elle aborde ne dépassent jamais son aptitude à les surmonter; elle choisit ses morceaux et combine ses effets selon la force de son exécution et les attractions de sa nature, grande preuve de goût et de bon sens, qu'on ne rencontre pas toujours chez les artistes.

Le violon, pour mademoiselle Milanollo, est bien moins un instrument, un jouet du caprice qu'un ami, que l'interprète docile des sentiments qui l'agitent et des brises sonores qui traversent son imagination méridionale. Elle *chante* plus qu'elle ne *joue*, et lorsque son archet se promène triomphalement sur la corde frémissante, c'est encore un rayonnement de la vie intérieure, et non pas un luxe stérile de la flexibilité de ses nerfs et de la bravoure de son bras. Excellente musicienne, Teresa Milanollo exécute aussi bien la musique d'ensemble qu'un concerto de Viotti ou une fantaisie de M. Beriot. Il faut la voir, à la tête d'un quatuor de Beethoven ou de Mozart, avec quelle précision élégante elle interprète la pensée profonde de ces grands maîtres! Ce qui me plaît surtout dans cette charmante jeune fille, c'est la décence et le sérieux de son maintien. Pas de contorsion, pas

Digitized by Google

d'efforts disgracieux; le violon qu'elle enlace de ses bras délicats disparaît et semble faire partie de sa substance. On dirait une muse dont le regard seul trahit l'émotion qui l'enivre. Teresa Milanollo est pour moi un modèle de ce que doit être une femme qui cultive les beaux-arts et particulièrement la musique.

Les distinctions que la nature a établies entre les deux sexes doivent se retrouver aussi dans les œuvres de l'art qui ne sont que la manifestation des harmonies de la création. Une femme qui, en prenant un crayon, une plume ou un cahier de musique, oublie quels sont le caractère et les devoirs de son sexe, est un monstre qui excite le dégoût et la répulsion. Pour une ou deux qui réussissent à conquérir une célébrité masculine qui les dépouille du mystère de grâce et d'enchantement qui forme leur apanage, il y a des milliers de victimes qui restent mutilées en devenant l'objet de la risée générale. Ce ne sont plus des femmes et ce ne sont pas des hommes, mais quelque chose qui n'a pas de nom et qui n'a plus de rôle dans la vie. Les esprits forts de notre temps qui se sont élevés avec indignation contre, ce qu'ils appellent les préjugés de la société qui repousse les femmes *savantes* et qui détourne les regards de ces êtres difformes qu'on appelle vulgairement des *bas-bleus*,... ces esprits forts-là auraient grand besoin d'aller à l'école.

On ne défend point à la femme d'éclairer son esprit et d'épurer son cœur par une instruction solide et par la culture des arts qui ouvrent des horizons infinis, pourvu qu'elle reste dans les limites que Dieu lui a imposées et qu'elle ne déchire point le voile qui couvre ses charmes. Tœpper, dans ses *Menus Propos*, où il a semé tant d'observations fines sur les arts, n'a point oublié de traiter aussi ce chapitre intéressant. « Une femme, dit-il, sans un certain degré de frivolité et de nonchalance, peut être une femme d'un rare mérite, mais

Digitized by Google

c'est une femme sans grâce comme on en voit beaucoup. » Il ajoute, quelques pages plus bas : — « Charmante créature et tout aimable est la jeune fille qui sut faire de ces loisirs un si doux emploi ! Charmante et tout aimable si ses grâces nouvelles qu'elle a acquises dans la solitude, viennent à se répandre autour d'elle comme un parfum que l'on respire sans le voir ; si, au travers du voile de modestie, l'on devine sur son visage cette intelligence du beau, cette délicatesse de l'esprit, ce tact fin, ce sentiment poétique que développent les arts et que révèlent quelquefois un regard, un sourire ou seulement la rougeur qui le réprime[1]. »

Ces réflexions judicieuses sont aussi applicables aux virtuoses qu'aux femmes de la société. Une cantatrice, une tragédienne, une peintre, une pianiste, doivent porter, dans l'art qu'elles professent, les qualités distinctives de leur sexe. L'oubli de cette règle fondamentale blesse non-seulement la décence, qui est leur prestige, mais il trouble l'économie de l'œuvre de Dieu. Dans la dualité humaine, nous l'avons déjà dit, la femme est l'expression des sentiments éternels de l'âme, et son cœur une source vive de tendresse et de poésie. Si elle abandonne le doux empire de la grâce pour viser à d'autres destinées et empiéter sur le domaine de la force et de la pure intelligence qui nous est dévolu, elle trouble l'équilibre de la vie, et sa chute est inévitable. M. Michelet, dans son livre *du Prêtre, de la Femme et de la Famille*, dit des choses charmantes et profondes qui s'appliquent parfaitement au sujet que nous traitons : « L'homme moderne, victime de la division du travail, condamné souvent à une spécialité étroite, où il perd le sentiment de la vie générale et où il s'atrophie lui-même, aurait besoin de trouver chez lui un esprit jeune et serein moins spécialisé, moins équilibré, qui le sortît du métier et le rendît au sentiment de la grande

1. Tœper, *Menus propos*, Ier vol., p. 263.

Digitized by Google

et douce harmonie. Dans ce temps d'âpre concurrence où le jour est p ein d'efforts, où l'on revient chez soi brisé, moins des travaux encore que de désappointement, il faudrait une femme au foyer pour rafraîchir le front brûlant de l'homme. A cet ouvrier, à ce forgeron altéré d'avoir battu le fer, elle lui rouvrirait la source vive du beau et du bon, de Dieu et de la nature; il boirait un moment aux eaux éternelles!... Relevé ainsi par elle, il la soulèverait à son tour de sa main puissante, la mènerait dans son monde, à lui, dans sa voie d'idées nouvelles et de progrès, la vie de l'avenir [1]. »

Ces distinctions profondes doivent aussi se reproduire dans les œuvres d'imagination. La musique, qui est parmi les beaux-arts ce que la femme est dans l'ordre de la nature, l'expression des sentiments éternels du cœur, ne doit jamais être un jouet de la vanité. Aussi quelle pitié de voir ces jeunes virtuoses que le Conservatoire livre chaque année à la circulation du monde, venir étaler dans un concert public les efforts pénibles de leur frêle organisation. Au lieu de rester femmes et d'interpréter les œuvres des maîtres comme il leur est donné de les concevoir, elles visent à la force, aux effets puissants de rhythme et de sonorité qu'elles n'atteignent, parfois, qu'en perdant tout ce qu'elles pourraient avoir de charme et de délicatesse. Pauvres jeunes filles! elles sont les victimes d'un mauvais enseignement qui méconnaît les lois de la nature.

Teresa Milanollo est, au contraire, un admirable talent qui a conservé toutes les séductions de son sexe. Sérieuse, d'une contenance pleine de réserve, son œil seul s'anime sous le feu de son archet qui semble faire jaillir du violon, qu'elle pose sur son sein palpitant, les secrets mystérieux de son cœur. C'est lorsqu'on a entendu une artiste comme Teresa Milanollo qu'on peut s'écrier avec Tacite : *Inesse feminis aliquid divinum.*

1. *Du Prêtre, de la Femme et de la Famille*, p. 271.

Digitized by Google

M. VIEUXTEMPS ET L'ART DU VIOLON

(15 novembre 1851.)

La musique de chambre dans ses formes diverses n'est pas la partie de l'art où brille le plus le génie de notre pays. Malgré quelques tentatives heureuses dans la symphonie, dans le quatuor, dans le concerto et la sonate, la France est toujours et sera longtemps encore tributaire de l'Allemagne pour les œuvres de la musique instrumentale. Nous n'avons rien à opposer aux admirables créations d'Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn, si l'on excepte quelques essais informes de compositions hybrides, que les vrais connaisseurs n'ont jamais pris au sérieux. Il est juste de remarquer cependant que, parmi les deux ou trois compositeurs de mérite qui se sont essayés avec succès dans le genre de la musique instrumentale, nous possédons en France une femme, et une femme d'un mérite éminent, madame Farrenc, professeur de piano au Conservatoire, qui a écrit plusieurs symphonies, des quatuors, des sonates pour piano et violon, et tout récemment un *nonetto* pour des instruments à vent où se révèle une intelligence peu commune et une connaissance des lois de la composition dont beaucoup d'hommes pourraient être justement fiers. Si nous ne sommes pas encore très-riches en compositeurs de musique de chambre et purement instrumentale, nous possédons toujours les meilleurs orchestres et les plus habiles virtuoses de l'Europe. C'est toujours à Paris qu'il faut venir se faire couronner et recevoir la consécration de la grande et solide renommée. Aussi, il y a quelques mois, avons-nous entendu, dans plusieurs concerts

Digitized by Google

publics, M. Vieuxtemps, violoniste remarquable, dont le talent vigoureux mérite de fixer l'attention de la critique.

L'art de jouer du violon est contemporain de l'art de chanter, il en a partagé toutes les vicissitudes. Les grands violonistes sont presque tous du même pays qui a produit les grands chanteurs, c'est-à-dire de l'Italie, berceau de la mélodie vocale. C'est à Corelli que commence la chaîne des violonistes célèbres qui se prolonge jusqu'à Paganini, et dont Geminiani, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Nardini, Pugnani et Viotti ont été autant d'anneaux merveilleux. L'école française se rattache directement à l'école italienne par Somis, qui a été élève de Corelli, par son neveu Chabran, surtout par Leclair, qui avait étudié avec Somis, et successivement par de célèbres virtuoses qui vinrent se fixer à Paris, et dont le plus illustre de tous a été Viotti, le dernier représentant de la belle école italienne. L'histoire de l'art de jouer du violon pourrait se diviser en trois grandes époques, dont chacune est marquée par un artiste célèbre qui en exprime le caractère. La première époque commence à Corelli et se prolonge jusqu'à Tartini, la seconde s'étend depuis Tartini jusqu'à Viotti, et la troisième depuis Viotti jusqu'à Paganini. Corelli, Tartini, Viotti et Paganini, voilà quatre violonistes de premier ordre dont le style et les compositions résument à peu près toute l'histoire du violon depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Chacune de ces époques de l'art de jouer du violon correspond à une évolution de la musique vocale et du drame lyrique, qui en est la forme la plus compliquée.

Avant la naissance du drame lyrique et jusqu'à la première moitié du XVIIe siècle, le violon, comme presque tous les autres instruments, excepté l'orgue, n'a pas de style ni de musique qui lui soient propres. Il suit et il imite la voix humaine, dont il ne dépasse guère le diapason. Corelli dégage le violon de cette servitude en composant pour cet instrument

Digitized by Google

ses charmantes sonates, dans lesquelles on retrouve le style et les délicatesses de la musique vocale de cette époque. Tartini, qui fut un homme de génie et un grand harmoniste pour son temps, a fait faire de grands progrès à l'art du violon. Il en a accru les difficultés, et s'est appliqué particulièrement à développer la puissance et la délicatesse de l'archet, sur lequel il a fait un traité qui est encore ce qu'on possède de mieux sur cette partie intéressante du mécanisme. Entre les mains de Tartini et celles de ses nombreux élèves, le violon acquiert une puissance de sonorité, une richesse de combinaisons mélodiques et harmoniques et une propriété de style qu'il n'avait pas avant ce maître. Tout en suivant les traces de la musique vocale, qu'il ne doit jamais perdre de vue, le violoniste de l'école de Tartini multiplie les traits ingénieux, les ornements compliqués et ardus, et son imagination, servie par un mécanisme plus savant, déploie une merveilleuse fécondité. On peut affirmer que toutes les difficultés de l'art de jouer du violon se trouvent en germe dans la musique de Tartini. Élève de Pugnani, qui l'avait été de Tartini, Viotti, qui est mort à Londres le 10 mars 1824, à l'âge de soixante et onze ans, développe dans ses admirables concertos toutes les propriétés du violon, dont il fait un instrument de premier ordre. Ce n'est plus un virtuose qui joue du violon pour faire admirer la souplesse de ses doigts, c'est un artiste inspiré qui traduit les élans de son cœur dans un style sévère et touchant. Viotti occupe dans l'histoire du violon la place que Clementi s'est faite dans l'histoire du piano, ce point lumineux qu'on aperçoit dans toutes les directions de l'esprit humain, et qui semble indiquer la limite de ce qui est beau et vrai. Génie impétueux et bizarre, né à une époque pleine d'audace et de vicissitudes, Paganini imprime à l'art du violon les hardiesses et les singularités puissantes de son imagination. Virtuose prodigieux, il joue du violon comme un prestidigitateur qui

Digitized by Google

fascine et pipe la crédulité du public. C'est un magicien qui rit, qui pleure et qui chante pour vous attirer dans ce cercle fatal où il accomplit ses mystérieuses incantations. Dans le jeu comme dans la musique de Paganini, on retrouve la vigueur, l'individualité qui caractérisent toutes les productions du siècle où il a vécu.

M. Vieuxtemps est né à Verviers, en Belgique, le 20 février 1820. Fils d'un ancien militaire, il a manifesté de très-bonne heure son instinct musical. Dès l'âge de quatre ans, il fut confié aux soins d'un bon professeur, M. Leleux, qui développa les heureuses dispositions de son élève. Les progrès du jeune Vieuxtemps furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il fut conduit à Bruxelles, où il fit la connaissance de M. de Bériot. Frappé des rares dispositions que manifestait déjà son jeune compatriote, M. de Bériot lui donna des leçons qui ont eu l'influence la plus heureuse sur l'avenir de M. Vieuxtemps. Au printemps de l'année 1830, M. de Bériot conduisit son élève à Paris, où il le fit entendre dans un concert donné à la salle de la rue de Cléry. M. Vieuxtemps y produisit un très-grand effet, et sa réputation depuis lors n'a fait que s'agrandir.

Une des qualités qu'on remarque tout d'abord dans le talent de M. Vieuxtemps, c'est la puissance et la pureté des sons qu'il tire de son instrument. Lorsqu'il pose avec fierté et noblesse l'archet sur la corde, on dirait tout un orchestre dirigé par la main intelligente d'un artiste souverain. On aime surtout à lui entendre dégager les notes profondes du registre inférieur qui vous emplissent l'oreille d'une sonorité pleine de charmes. Jamais d'hésitation dans l'attaque du son, jamais de frôlement inquiétant de l'archet sur la corde qu'il caresse, alors même que l'artiste s'aventure dans la partie supérieure de l'échelle sonore. Toutefois on peut reprocher à M. Vieuxtemps d'abuser parfois des sons *harmoniques* sur-

Digitized by Google

aigus dont il se complaît trop à surmonter les difficultés stériles. On pardonnerait plus volontiers au virtuose ces témérités de mécanisme, si elles étaient mieux motivées par la nature du morceau où elles se produisent, si elles étaient un luxe de la fantaisie qui s'abandonne aux hasards de l'improvisation; car il ne faut jamais oublier que les plus grands tours d'adresse ne peuvent s'excuser que par l'idée qu'ils servent à manifester. M. Vieuxtemps a fait du mécanisme du violon une étude patiente et victorieuse; il en connaît toutes les ressources et les secrets les plus intimes. Son coup d'archet est plein de vigueur, son style ample et sévère, et sa main gauche accomplit les tours les plus scabreux sans jamais trahir l'effort. On voit bien que M. Vieuxtemps s'est vivement préoccupé de Paganini, dont il a essayé de s'approprier les hardiesses caractéristiques, telles que l'emploi fréquent des sons *harmoniques*, l'usage de la double et de la triple corde, la simultanéité de l'action de l'archet avec les effets de *pizzicato*, produits par la main gauche, et puis ces grands arpéges qui rapprochent brusquement les tonalités extrêmes, et une foule d'autres détails mélodiques qui entrent dans le tissu du style, comme ces petites fleurs idéales qui parsèment le fond d'un tissu précieux. Toutefois, ce que M. Vieuxtemps n'a pu dérober à l'artiste italien, c'est le fluide du génie, c'est la puissance de la fantaisie et la poésie du cœur. Il manque à M. Vieuxtemps un peu de sensibilité et ce sentiment profond qui absorbe la vanité du virtuose et fait oublier au public ému, qu'il entend un poëte et non pas un admirable violoniste.

Digitized by Google

VIEUXTEMPS ET SIVORI

(15 février 1853.)

Deux célèbres violonistes, MM. Vieuxtemps et Sivori, se trouvent actuellement à Paris. M. Vieuxtemps, dont nous avons déjà apprécié le mérite, a donné deux concerts qui ont été forts suivis, et puis il s'est fait entendre deux fois à l'Opéra, où il a produit moins d'effet que dans la salle Herz, mieux appropriée à la nature de son talent, plus énergique que tendre. En effet, M. Vieuxtemps, qui est sans contredit un virtuose de premier ordre, possède les plus rares qualités du violoniste sévère, un style grandiose, une puissante sonorité, une justesse remarquable et une netteté parfaite dans les difficultés les plus ardues. Son coup d'archet est vraiment magistral; il se promène avec noblesse sur la corde frémissante, qui chante toujours et ne crie jamais. Les effets de la double corde accompagnés de *pizzicato*, les sons harmoniques les plus aigus, les grands arpéges qui embrassent presque simultanément deux et trois octaves, enfin tous les artifices du mécanisme semblent un badinage sous les doigts de l'artiste. Au milieu de ces prodiges d'exécution, on regrette de ne pas trouver chez M. Vieuxtemps une sensibilité plus expansive et plus pénétrante, une imagination plus colorée, quelques rayons de cette spontanéité divine qui est le signe des vocations supérieures. Les compositions de M. Vieuxtemps, sans atteindre, ainsi qu'on a osé l'affirmer étourdiment, à la hauteur de la musique des maîtres, se font remarquer cependant par des qualités solides. Le *Concerto en ré mineur* qu'il nous a fait entendre à ses deux soirées renferme

Digitized by Google

des parties excellentes, l'*andante religioso* et le *scherzo*, et l'on peut dire que dans M. Vieuxtemps le compositeur et le virtuose s'étayent et se complètent d'une manière tout à fait remarquable.

M. Sivori est Italien. Il est de Gênes, de la ville même qui a vu naître Paganini, dont il est l'élève. Aussi, de tous les violonistes qui se sont précipités sur les traces de l'admirable virtuose, M. Sivori est-il celui qui approche le plus de son modèle. De la fougue, du brio, de la passion, une sensibilité exquise, une bravoure extraordinaire, et tout cela avec une justesse, un fini, une désinvolture vraiment incroyables, telles sont les principales qualités du talent de M. Sivori. Il chante, il pleure, il rit sur son violon comme un vrai démon. Il faut lui entendre jouer le grand concerto en *si mineur* de son maître Paganini. Quel charme, quel bonne humeur, quelle gaieté franche et naïve! Il y a du poëte dans l'imagination de M. Sivori, quelque chose de cet *estro* lumineux et enfantin qu'on trouve dans l'Arioste ou dans les *fabbie* de Gozzi. M. Sivori est né violoniste, et il joue tout aussi bien la musique de Mozart et de Beethoven que celle des Corelli, des Tartini, des Viotti et des Paganini. MM. Vieuxtemps et Sivori sont aujourd'hui les deux plus habiles et plus célèbres violonistes qu'il y ait en Europe. Un jeune Allemand nommé Joachim, qui est venu à Paris en 1849, qui a longtemps habité Leipzig, et qui réside maintenant à la cour de Weimar, ne tardera pas à s'élancer aussi dans la carrière, où il ne sera pas facile de le vaincre et de lui disputer le premier rang auquel aspire son ambition.

Bien que né en Belgique, M. Vieuxtemps est un violoniste de l'école française, dont il possède les qualités les plus saillantes; tandis que M. Sivori ne saurait récuser l'Italie pour sa mère, qui l'a nourri de ses mamelles fécondes. S'il nous fallait caractériser en quelques mots ces deux artistes et les deux

Digitized by Google

pays qu'ils représentent, nous dirions que l'un joue du violon en grand professeur et en musicien consommé, l'autre en enfant gâté de la nature, qui l'a doué des dons les plus précieux. Lutteurs intrépides tous les deux et maîtres de leur instrument, ils s'en servent chacun d'une manière différente. M. Vieuxtemps ne vous laisse jamais oublier qu'il joue du violon, que les merveilles de mécanisme qu'il accomplit sous vos yeux sont de la plus grande difficulté et lui ont coûté bien de la peine, tandis que M. Sivori a l'air d'ignorer qu'il tient à la main l'un des instruments les plus compliqués qui existent, et il vous chante comme une Malibran ou comme un *fanciullo* :

Che piangendo e ridendo pargoleggia.

Digitized by Google

LITTÉRATURE MUSICALE

MM. LISZT, WAGNER ET DE LENZ.

(15 août 1852.)

Lorsque les arts sont dans leur période d'ascension et de conquête, les livres de théorie et de pure doctrine sont aussi rares que parfaitement inutiles. Quand on crée des chefs-d'œuvre, on n'a guère le temps de faire des commentaires, et la tradition supplée alors au besoin de connaître certains procédés qui servent à caractériser la manière des maîtres. D'ailleurs, cette curiosité d'esprit, qui s'exerce à l'analyse des formes matérielles de la pensée, ne se produit que fort tard dans l'histoire, alors que l'inspiration semble avoir parcouru le cercle de ses incantations, et, comme on l'a dit bien souvent, les époques critiques viennent après les siècles d'or, dont elles expliquent les merveilles. C'est ainsi que l'école d'Alexandrie, si féconde en philosophes, en grammairiens et en érudits ingénieux, ne s'est élevée qu'au déclin de la civilisation grecque, dont elle a été le dernier fruit et comme le résumé. Pendant que les grands artistes de la renaissance couvraient l'Italie de chefs-d'œuvre immortels, on n'avait ni le temps, ni le goût de discuter sur la propriété des styles, sur l'origine et la démarcation des différentes écoles qui se partageaient le vaste empire de l'imagination. Ce sont les Carrache qui, après l'épuisement de l'inspiration première, ont commencé l'ère critique où l'esprit de système a pris la place de l'enthousiasme créateur. La musique a éprouvé exactement le même sort, et, après les cinquante années qui vien-

Digitized by Google

nent de s'écouler et qui forment certainement une des périodes les plus fécondes et les plus brillantes de l'histoire de l'art, nous voici parvenus, je le crains bien, à l'âge où les discussions, les commentaires et les travaux d'érudition semblent devoir absorber l'activité des esprits et nous consoler, si cela est possible, de l'affaiblissement des plus nobles facultés. Quoi qu'il en soit de l'avenir, prenons bravement notre mal en patience en nous occupant de quelques livres plus ou moins intéressants qui viennent d'être publiés sur l'art musical.

Il y a une chose dont M. Liszt n'a jamais pu se consoler : c'est d'être l'un des premiers virtuoses sur le piano qui aient existé, et d'avoir acquis une réputation européenne comme interprète inspiré de la grande musique des maîtres. La peine qu'il s'est donnée pour faire oublier ses vrais titres de gloire en visant à une renommée de compositeur qu'on lui a toujours contestée, en cherchant à jouer le rôle d'un nouveau Pic de la Mirandole qui parle sur tout et dans toutes les langues, est inimaginable. Je me rappelle le temps où M. Liszt, à la suite de M. de Lamennais et de madame Sand, écrivait dans un journal humanitaire [1] des articles de critique tout bariolés de citations empruntées aux différentes langues de l'Europe, et dans lesquels la langue française était certainement la plus maltraitée. Il n'y a que le grec et le latin auxquels M. Liszt n'ait point daigné avoir recours, et cela se conçoit de la part d'un esprit novateur qui voulait rompre avec la tradition et ne dater l'histoire du monde que du jour de sa naissance. Depuis que M. Liszt a été forcé de renoncer au rôle d'agitateur et de conquérant, il s'est abattu dans la petite cour de Saxe-Weimar, où il remplit les fonctions de maître de chapelle avec un fracas de mise en scène qui est le dernier effort d'une ambition déçue. En effet, le célèbre vir-

1. *Le Monde.*

Digitized by Google

tuose se remue tant qu'il peut pour faire de la jolie résidence de Weimar, où a régné Gœthe, le centre du mouvement musical dont il voudrait être le régulateur. Il écrit des brochures pour défendre la gloire méconnue de ses amis, il fait représenter leurs chefs-d'œuvre et ne se décourage pas dans ses efforts infructueux, car, c'est un justice qu'il faut rendre à M. Liszt, il a conservé toutes les illusions de sa jeunesse. Parmi les nombreux témoignages que nous pourrions citer des illusions de M. Liszt, il n'y en a pas de plus curieux que le livre qu'il vient de publier sur Chopin [1].

Frédéric Chopin a été certainement l'un des artistes les plus remarquables qui se sont produits en France pendant les vingt dernières années. Né à Zelayowa-Wola, près de Varsovie, en 1810, il apprit de très-bonne heure la musique, sous la direction d'un nommé Ziwna, un admirateur passionné du grand Sébastien Bach, dont le génie était certes bien différent de celui que devait manifester un jour le jeune compositeur polonais. Protégé dans son enfance par le prince Antoine Radziwill, dilettante distingué, Chopin, dont la famille n'était pas aisée, put être élevé dans un bon collége de Varsovie, où il reçut une éducation solide dont il ressentit toute sa vie l'heureuse influence. Après avoir étudié l'harmonie avec un professeur nommé Joseph Elsner, après avoir essayé la force de son talent dans plusieurs concerts publics qu'il donnait dans quelques petites villes allemandes, — Chopin se trouvait momentanément à Vienne lorsque éclata à Varsovie la révolution du 27 novembre, qui était le contre-coup de la révolution de juillet 1830. Chopin se décida alors à quitter l'Allemagne pour se rendre à Londres; mais, à son passage à Paris en 1831, il y donna plusieurs concerts dont le succès le fixa pour toujours dans cette grande ville, qui est devenue le théâtre

1. *Frédéric Chopin*, par F. Liszt, un vol. in-8°; Paris, 1852.

Digitized by Google

de sa renommée. Depuis lors, Chopin ne fit plus que des excursions passagères loin de Paris, où il revenait toujours et où il est mort le 17 octobre 1849, à l'âge de trente-neuf ans. Chopin était une nature fine et délicate, un esprit cultivé qui s'intéressait à toutes les questions importantes qui s'agitaient autour de lui. Doué d'une sensibilité exquise et presque maladive, il vécut à Paris comme une plante exotique qui a besoin de ménagements et qui souffre de la moindre perturbation atmosphérique. Aimé de ses amis, admiré des femmes qui trouvaient dans sa musique et dans son talent de virtuose une source abondante d'émotions imprévues, Chopin fut entouré par un groupe d'artistes et d'écrivains d'élite qui apprécièrent son génie, et lui attirèrent une assez grande popularité. Toutefois Chopin ne fut jamais l'artiste de la foule bruyante. Le caractère de ses compositions, son jeu élégant et doux, qui répondait admirablement à la tournure de son esprit et à l'extrême fragilité de sa constitution, n'étaient point faits pour émouvoir le public ordinaire, devant lequel d'ailleurs Chopin n'apparaissait qu'à de rares intervalles. Chopin a été un compositeur inspiré, un poëte subtil et charmant, dont l'imagination, remplie de chatoiements et de rhythmes mystérieux, a reflété un monde étrange de rêves inachevés et de clartés fugitives.

Si M. Liszt eût voulu rester un simple mortel et parler tout bonnement de ce qu'il sait, personne n'eût été plus capable que lui de nous donner une bonne analyse de l'œuvre de Chopin, en signalant les sources premières où le compositeur polonais a puisé les éléments de son style, en faisant ressortir, comme cela lui appartenait, tout ce que l'art de jouer du piano a pu gagner à l'apparition de ce musicien exquis. En se renfermant ainsi dans la nature de son sujet, M. Liszt aurait pu écrire un livre utile que l'artiste aurait consulté avec fruit. Un plan si raisonnable ne suffisait pas, à ce qu'il paraît, à la

Digitized by Google

vaste ambition du célèbre pianiste, qui, à propos de Chopin, a fait une histoire de la Pologne, celle de la race slave tout entière et de bien d'autres choses encore. Qu'on ne s'imagine pas que nous prêtions à M. Liszt des intentions perfides qu'à force de malice nous aurions dégagées péniblement de l'ensemble de ses improvisations pittoresques. Voici, par exemple, comment M. Liszt définit l'art et le but que doit se proposer un génie novateur : « Les formes multiples de l'art, dit-il, n'étant que des incantations diverses destinées à évoquer les sentiments et les passions pour les rendre sensibles, tangibles en quelque sorte et en communiquer les frémissements..., le génie se manifeste par l'invention de formes nouvelles adaptées parfois à des sentiments *qui n'ont point encore surgi dans le cercle enchanté.* » Qu'a voulu dire M. Liszt par cette accumulation incohérente de mots dont l'impropriété est le moindre défaut? Que l'art dans ses formes diverses a pour but l'expression des sentiments, et que le génie se manifeste par l'invention de formes nouvelles qu'il approprie à des passions ou à des sentiments qui n'existaient pas avant lui? Il y a dans ces quelques lignes un lieu commun suivi d'un gros non-sens. Si l'art, dans sa plus vaste compréhension, a été créé pour donner un langage à des sentiments qui s'agitent au fond de l'âme, comment un génie créateur peut-il inventer des formes nouvelles pour exprimer des passions qui n'existent pas encore? M. Liszt ajoute : « Peut-on espérer que, dans ces arts où la sensation est liée à l'émotion sans l'intermédiaire de la pensée et de la réflexion..., la seule introduction de formes et de modes inusités ne soit déjà un obstacle à la compréhension d'une œuvre?... » Tout le livre de M. Liszt est écrit de ce style où *la sensation est liée à l'émotion, sans l'intermédiaire de la réflexion.*

Une bonne étude sur Chopin reste encore à faire. Le vrai mérite de l'improvisation de M. Liszt, c'est de pouvoir four-

Digitized by Google

nir quelques renseignements utiles à celui qui voudrait l'entreprendre. Chopin n'a pas été un génie isolé. En analysant son œuvre d'un œil attentif, on pourrait y signaler trois sources différentes d'inspirations. Chopin procède d'abord du grand mouvement musical dont Beethoven et Weber ont été les propagateurs. Il ajoute à cette donnée fondamentale, qui a donné l'éveil à son imagination, certaines formes rhythmiques, certaines harmonies étranges qu'il a dû puiser dans les chants populaires de la Pologne et des peuples du Nord; puis son cœur et son génie ont fait le reste. Sans aller aussi loin que M. Liszt dans ses excursions historiques sur le génie de la race slave, il paraît certain aujourd'hui que le compositeur polonais a trouvé dans la musique populaire de son pays, dans des walses, dans des mazurkas traditionnelles, des effets qu'il s'est appropriés avec un bonheur infini. Voilà ce qu'aurait dû nous apprendre tout simplement M. Liszt, au lieu de se fourvoyer dans un galimatias de métaphysique et de poésie sentimentale qui rappelle les beaux jours de l'école d'esprits faux et prétentieux à laquelle le célèbre virtuose est resté fidèle.

De M. de Liszt à M. Richard Wagner, la transition est très-naturelle, et ce n'est pas sans raison que nous avons rapproché les noms de ces deux artistes. M. Wagner est aussi un esprit novateur qui a voulu faire au delà du Rhin une révolution musicale dans le genre de celle que M. Berlioz a essayé d'opérer à Paris; mais la tentative du compositeur allemand n'a pas été plus heureuse que celle du compositeur français. Irrité de ce mécompte, M. Wagner s'en est pris tout naturellement au public du renversement de ses espérances, et dans le livre qu'il vient de publier [1], où se trouvent les trois poëmes dramatiques qu'il a mis en musique et dont on

1. *Trois Poëmes d'opéra*, par Richard Wagner, un vol. petit in-4°; Leipzig, chez Breitkopf et Haertel.

Digitized by Google

a méconnu la profonde originalité, M. Wagner repousse le jugement de ses contemporains, raconte sa vie, explique son système à ses amis, et fait un appel à la postérité. On voit que M. Wagner a suivi la marche ordinaire de tous les ambitieux éconduits qui, au lieu de reconnaître leur insuffisance, se rangent modestement parmi ces rares génies méconnus dont l'avenir seul pourra comprendre les sublimes conceptions. Comme on dit vulgairement, l'avenir a bon dos, et il est à présumer qu'il n'acceptera l'héritage qu'on lui destine que sous bénéfice d'inventaire. Puisque M. Wagner a un système qui a fait quelque bruit en Allemagne, et que ce système, repoussé par la grande masse du public, a trouvé un petit nombre de partisans, à la tête desquels se trouve M. Liszt, il y a lieu d'examiner rapidement la valeur de cette nouvelle théorie, qui pourrait bien n'avoir été inventée par M. Wagner que pour le besoin de sa propre cause et pour cacher aux yeux du vulgaire de profondes misères.

M. Richard Wagner est né à Leipzig le 10 mai 1813. Ayant perdu son père de très-bonne heure, il fut livré à ses propres instincts, et il ne reçut d'autre éducation que celle que donne le hasard. Il se livra d'abord à l'imitation de ce qu'il voyait faire autour de lui; il apprit la musique, parce que tout le monde l'apprend en Allemagne, et que cet art était d'ailleurs l'objet dont s'occupait une partie de sa famille, car il n'est pas inutile de dire que mademoiselle Johanna Wagner, cette cantatrice allemande qui a soulevé à Londres un procès entre les directeurs du Théâtre de la Reine et celui de Covent-Garden, est la propre nièce de l'auteur du *Tannhaüser*. Après la musique, le théâtre devint aussi le but des préoccupations de M. Wagner, qui fit des drames comme il aurait fait également des portraits, dit-il, si son beau-père, qui exerçait la profession de peintre, n'était mort assez à temps pour ne pas éveiller à cet égard son instinct imitateur. Il est curieux de

Digitized by Google

remarquer en passant que les prétendus réformateurs modernes ont tous commencé comme les plus simples des mortels, en balbutiant la langue qu'on parlait autour d'eux, en empruntant au passé les premiers éléments de leur vie intellectuelle. Après avoir essayé sa veine sur une foule de sujets, après avoir imité tant bien que mal d'abord les symphonies de Beethoven, puis les opéras de Weber, dont le *Freyschütz* excitait alors l'enthousiasme de l'Allemagne, M. Wagner fut surpris par la révolution de juillet, qui produisit sur son esprit une très-vive impression. L'occupation de la Pologne par les Russes, qui en fut le triste résultat, excita surtout dans le cœur de M. Wagner de nobles sentiments de commisération. Nommé chef d'orchestre à Magdebourg en 1834, il fit représenter sur le théâtre de cette ville un opéra intitulé *la Novice de Palerme*, dont le poëme et la musique étaient de sa composition. Cet opéra, représenté le 27 mars 1836, n'eut aucun succès, ce qui décida M. Wagner à aller chercher fortune ailleurs. En quittant Magdebourg, M. Wagner se rendit à Kœnigsberg, et puis à Riga, où il ne resta pas longtemps, et d'où il partit pour venir à Paris au commencement de l'année 1839. Dénué de toute espèce de ressources, connaissant à peine la langue du pays où il voulait s'ouvrir une carrière, M. Wagner se trouva bientôt dans la plus triste position. Il fut obligé, pour vivre, d'arranger pour toutes sortes d'instruments la musique des compositeurs en vogue, travail ingrat et obscur qu'il n'eut pas la force de continuer. Après avoir supporté avec beaucoup de courage les épreuves douloureuses qui sont le partage de tous les artistes, après avoir écrit quelques articles de journaux, qui furent traduits par ses amis et qui ne passèrent point inaperçus, M. Wagner, qui avait espéré que l'Opéra lui ouvrirait ses portes et lui permettrait d'essayer la valeur de ses conceptions dramatiques, dut renoncer au brillant avenir qu'il avait rêvé, et retourna dans son pays en

Digitized by Google

1842. Il était appelé par la promesse qu'il avait reçue qu'on jouerait à Berlin son opéra du *Vaisseau-fantôme*, et il apportait encore avec lui un autre ouvrage dramatique, *Rienzi*, dont il avait écrit également le poëme et la musique pendant son séjour à Paris. M. Wagner se rendit d'abord à Dresde, où le jeune compositeur, encore inconnu, fut chaudement recommandé par Meyerbeer, dont l'obligeance et l'amabilité égalent le magnifique talent. L'opéra de *Rienzi*, qui fut représenté avec succès sur le grand théâtre de Dresde, tira tout à coup M. Wagner de l'obscurité profonde où il avait vécu jusqu'alors, et lui valut sa nomination de maître de chapelle du roi de Saxe, place qui avait été occupée dix ans auparavant par l'illustre Weber. Heureux de la position inespérée qu'on venait de lui faire, M. Wagner fut surpris dans ses préoccupations de réforme dramatique par la révolution de février 1848, qui eut en Allemagne de si funestes contre-coups. M. Wagner n'était pas homme à comprendre ce que le devoir et la reconnaissance lui prescrivaient de faire dans une pareille circonstance, et, au lieu de rester tranquille et de souffrir au moins du mal qu'il ne pouvait empêcher, il descendit dans la rue, et prit une part active à la révolte de la population de Dresde, qui avait pour but de détrôner le roi de Saxe, son bienfaiteur. Quelques mois après, l'armée prussienne ayant rétabli le gouvernement du roi, M. Wagner fut obligé à son tour de quitter Dresde, et de traîner dans l'exil sa triste et folle ambition. Il réside actuellement à Zurich, en Suisse, où il a écrit le livre qui nous a fourni les renseignements qu'on vient de lire. Si nous avons insisté sur quelques détails de la vie de M. Wagner, c'est qu'ils expliquent en partie la nature de son esprit, dont l'orgueil et l'insubordination forment les principaux traits. M. Wagner est né mécontent, mécontent de la société, mécontent des hommes qu'il a rencontrés sur son passage et qui ont essayé de lui être utiles,

Digitized by Google

mécontent enfin de l'art tel qu'il s'est formé par le concours des siècles et des génies supérieurs. M. Wagner tire vanité de cette disposition maladive de son caractère en disant, sous le voile de l'apologue, qu'elle est la source de tous les progrès, et que ce ne sont pas ceux qui pensent que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles qui s'efforceront jamais de rien changer à ce qui est. M. Wagner confond ici deux choses très-différentes : il confond l'idéal qui plane incessamment au-dessus de l'esprit humain, dont il stimule l'activité et excite l'enthousiasme pour les belles choses, avec les infirmités de l'âme qui troublent le repos et l'intelligence de ceux qui en sont affligés. Rien n'est plus commun de nos jours que de rencontrer des esprits impuissants, pleins de haine pour cette abstraction qu'on appelle la société, qui a le tort impardonnable de ne pas s'abandonner au premier rêveur qui se présente pour la régénérer. Le vrai génie est très-patient ; il doute, il cherche, il s'enquiert de ce qu'on a fait avant lui ; il vit, il marche, au lieu de perdre son temps à prouver la nécessité du mouvement. On peut affirmer avec certitude qu'un artiste qui croit avoir besoin de démontrer longuement la beauté de son œuvre et l'utilité de la réforme qu'il a entreprise est un artiste médiocre et fourvoyé. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, ont fait des chefs-d'œuvre et point de théorie, et si Gluck, dans sa dédicace de l'opéra d'*Alceste*, a cru devoir expliquer les idées qu'il s'était formées sur la nature du drame lyrique, il y avait longtemps que son génie ne rencontrait plus en Italie de contradicteurs : l'au- l'auteur d'*Orfeo* et d'*Alceste* a fait, comme César, des commentaires sur les victoires qu'il avait remportées.

M. Wagner a composé le poëme et la musique de quatre opéras, qui ont eu en Allemagne du retentissement, et qui ont soulevé une bruyante polémique. Ces quatre ouvrages sont : *Rienzi*, qui a été représenté à Dresde avec un certain

Digitized by Google

succès ; *le Vaisseau-fantôme*, qui n'a pas eu le même bonheur ; *Lohengrin* et *Tannhaüser*, deux sujets empruntés à l'histoire épique du moyen âge, et qui sont tombés à plat, n'ayant excité que l'enthousiasme de M. Liszt, ce qui est de très-mauvais augure pour l'avenir de M. Wagner. Nous ne voulons aujourd'hui que faire connaître les principes qui ont guidé M. Wagner dans son entreprise de réformateur. Ces principes sont bien simples et peuvent se résumer en une seule idée : l'exagération du système de Gluck et de Grétry, c'est-à-dire la subordination de la musique à l'action dramatique qui lui sert de cadre, la fusion de tous les éléments du drame lyrique dans un vaste ensemble qui soit le résultat logique d'un plan rigoureusement conçu. Pour obtenir cette unité désirée, pour incruster plus avant encore l'élément musical dans le tissu de la parole et de l'action, dont il ne doit être qu'un accessoire, M. Wagner a jugé à propos d'écrire lui-même les *libretti* de ses opéras et d'être tout à la fois le poëte qui conçoit et le musicien qui exécute. Prise dans sa généralité, l'idée de M. Wagner n'est pas nouvelle ; c'est l'idée de Gluck et de Grétry, celle de toute l'école française, et qu'on retrouve au XVIe siècle chez les créateurs de l'opéra. En un mot, le système dont M. Wagner se croit l'inventeur est l'une des deux manifestations bien connues de l'esprit humain ; il s'appelle tout simplement le réalisme. Sauf la différence dans l'exécution, que nous ne pouvons pas apprécier, M. Wagner procède du même principe que M. Courbet, peintre français dont on a pu admirer au dernier salon les belles conceptions. Non-seulement M. Wagner se croit l'inventeur d'un système qui est aussi vieux que la musique même, mais il en poursuit la réalisation avec une telle brutalité logique, que ce n'est plus un opéra qu'on entend, mais un prêche, un discours en trois points où toutes les formes mélodiques disparaissent sous un récitatif décharné. L'air, le duo,

Digitized by Google

le trio, les ensembles qui se limitent par des transitions, par des coupures aussi nécessaires à l'intelligence du public qu'à l'expression des sentiments et à la variété des effets, sont sacrifiés par M. Wagner à la rigueur d'une peinture systématique des caractères et des situations qui nous ramènerait aux opéras de Monteverde, où chaque personnage est toujours accompagné par les mêmes instruments, afin de lui conserver l'intégrité de sa physionomie dramatique. Voilà les étranges puérilités que M. Wagner nous donne pour de nouvelles inventions, et qui excitent l'admiration de M. Liszt. Si toute la musique de M. Wagner ressemble à l'ouverture de son opéra de *Tannhaüser* que nous avons entendue à Paris aux concerts de la société Sainte-Cécile, nous comprenons le besoin qu'a eu le compositeur d'abriter sa pauvreté d'invention sous la fausse théorie dont nous venons d'exposer les principes. Cette ouverture, d'une incommensurable longueur, mal dessinée, et qui forme une succession infinie de combinaisons sonores dont il est bien difficile d'expliquer le sens, paraît à M. Liszt un chef-d'œuvre qui doit faire époque dans l'histoire de l'art, et qui renferme la peinture de choses aussi merveilleuses que celles qu'il a découvertes dans les compositions de Chopin. Voici comment il s'exprime sur cette ouverture dans un écrit qu'il a publié en Allemagne pour la défense de M. Wagner : « Si nous nous étendons longuement sur le nouvel opéra de M. Wagner (*Tannhaüser*), c'est que nous avons la conviction que cette œuvre renferme un principe de vitalité qui lui sera un jour généralement reconnu... Nous ferons remarquer aussi qu'on ne saurait prétendre d'un poëme symphonique qu'il soit écrit d'une manière plus conforme aux règles de la langue classique, qu'il ait une plus parfaite logique *dans l'exposition, le développement et le dénoûment des propositions.* » On voit que M. Liszt a ses raisons pour défendre les œuvres qui sont conçues sans lo-

Digitized by Google

gique et manquent aussi bien d'exposition que de dénoûment.

La préface de M. Wagner contient bien d'autres énormités que celles que nous en avons extraites. Il y a toute une théorie sur le progrès de l'esprit humain dont l'application rendrait impossibles les chefs-d'œuvre, ou, pour parler comme M. Wagner, *le monumental* dans l'art. Cette théorie sur le progrès est fortifiée par un point de vue tout aussi nouveau sur la définition du génie créateur, qui ne serait plus un don gratuit de la bonté divine, mais un produit naturel des lois politiques et sociales, en sorte que ce serait la faute du gouvernement et celle de la société, si le génie fait défaut et ne produit pas à jour donné ce qu'on appelle des chefs-d'œuvre! Nous ne pouvons mieux terminer cette analyse qu'en citant un passage curieux dans lequel M. Wagner invoque à son profit la doctrine de la grâce et du pur amour, et se pose franchement en apôtre des temps futurs. « Ici, dit-il à ses amis, nous sommes arrivés à un point décisif où il s'agit de nous expliquer franchement. Mes amis doivent m'étudier à fond, afin de s'assurer s'ils me sont entièrement dévoués. Je ne puis pas être accepté à demi, je ne puis pas accorder que ce qui a été logiquement nécessaire dans le développement de ma nature et de mon œuvre, soit envisagé comme des accidents fortuits qu'on accepte ou qu'on repousse selon le caprice de chacun. » Je pense que ces paroles n'ont pas besoin de commentaire.

La meilleure réponse qui ait été faite en Allemagne au système et aux prétentions de M. Wagner se trouve contenue dans deux petits volumes de *Lettres musicales* qui ont été publiés à Leipzig [1]. L'auteur, qui se cache sous un pseudonyme dont il nous est impossible de soulever le voile, est un fort bon esprit qui s'exprime avec élégance et beaucoup de clarté. Dans le premier volume, il examine successivement

1. 2 vol. in-18, chez Breitkopf et Haertel.

Digitized by Google

une foule de questions importantes sur l'art musical et particulièrement sur la musique dramatique, dont il dégage avec finesse quelques vérités fondamentales qu'on ne saurait méconnaître impunément dans aucun temps et dans aucune école. Il réfute, chemin faisant, de nombreux paradoxes qui ont cours en Allemagne, et s'attaque vigoureusement à quelques préjugés antiques dont il s'efforce d'ébranler l'empire : tel est celui, par exemple, qu'il appelle la *bachomanie*, et qui a sa source dans une admiration aveugle pour le grand Sébastien Bach, génie puissant et varié dont les formes scolastiques ont eu leur raison d'être, mais ne doivent être imitées de nos jours qu'avec beaucoup de réserve. L'auteur dit sur tout cela d'excellentes choses, pleines de sens et de raison, et qui ont dû lui attirer bien des invectives de la part des fanatiques. Dans le second volume, il apprécie le génie des différents compositeurs qui ont illustré l'Allemagne, et il juge avec une grande indépendance et beaucoup de goût Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Spohr et M. Wagner lui-même, à qui il dit de bonnes vérités. Il serait à désirer que ces deux petits volumes fussent traduits en français et mis à la portée de tous ceux qui s'occupent de musique, soit comme amateurs, soit comme artistes [1].

M. W. de Lenz est l'un de ces bons Allemands qui, après avoir pris une forte dose de jurisprudence et d'esthétique dans une des nombreuses universités de son pays, mêlant à ce fonds solide d'instruction l'amour de la musique, un peu de poésie et beaucoup de brouillard, s'en vont par le monde débiter les fruits de leurs doctes méditations. M. de Lenz

1. Nous ne voulons pas quitter ce sujet sans dire à l'auteur de l'excellent petit ouvrage dont nous venons de parler que c'est bien à tort qu'il nous attribue l'opinion fort étrange qui consisterait à dire que les institutions politiques exercent une grande influence sur le libre développement du génie musical. Le passage qu'il cite de nous n'a pas à beaucoup près la rigueur d'affirmation qu'y a vue notre honorable contradicteur.

Digitized by Google

habite Saint-Pétersbourg, où il remplit les fonctions honorables de conseiller de l'empereur de Russie, ce qui ne l'empêche pas de cultiver la musique avec passion. Il a publié dans la ville qu'il habite deux volumes, *Beethoven et ses trois styles*[1], où il s'est proposé d'examiner les transformations successives de ce grand génie en classant chacune de ses compositions par une date précise. L'ouvrage de M. de Lenz est écrit en français, ou du moins dans un dialecte composite qui a beaucoup d'analogie avec la langue que s'est créée M. Liszt. Ce n'est pas le seul rapport qui existe entre M. de Lenz et le célèbre virtuose, car ils professent tous les deux une vive admiration pour notre compatriote M. Berlioz. Sans doute il n'est pas facile de s'expliquer comment un esprit aussi cultivé que M. de Lenz, qui connaît à fond les œuvres des grands maîtres, qui aime Haydn, adore Mozart et qui proclame Beethoven le roi de la musique instrumentale, a pu prendre au sérieux ce qu'on appelle les symphonies de M. Berlioz; mais les contradictions abondent dans l'ouvrage du savant docteur, et l'on perdrait sa peine à vouloir y trouver une doctrine dégagée de tout faux alliage. Ce qu'on peut dire de mieux pour expliquer et pour excuser en partie les nombreuses contradictions de M. de Lenz, c'est qu'il a habité Paris dans un temps où MM. Berlioz et Liszt y passaient pour de grands hommes et s'embrassaient publiquement comme deux preux chevaliers à la veillée des armes. M. de Lenz, qui a beaucoup d'imagination et l'âme tendre, est resté fidèle à ces souvenirs, et voilà pourquoi sans doute il mêle et confond dans son livre le vil plomb avec l'or pur. Ce n'est pas que M. de Lenz manque d'esprit; au contraire, il en a beaucoup, il en a même trop, puisqu'il en prête aux autres, et qu'il a la générosité de trouver des idées profondes et nou-

1. 2 vol. in-8°, Saint-Pétersbourg, 1852.

Digitized by Google

velles dans une creuse divagation qui a été publiée à Paris, il y a deux ans, sous le titre prétentieux : *la Foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven!* Nous conseillons à M. de Lenz d'être à l'avenir plus réservé dans les jugements qu'il porte sur les livres qui se publient à Paris et sur les qualités de style qui constituent en France un écrivain. Il y a des matières délicates où l'érudition n'a que faire et où le bon sens et le bon goût ont seuls droit de critique.

M. de Lenz admire Beethoven, et cela n'a rien de bien étonnant; mais il admire tout dans Beethoven, le bien comme le mal, les grandes beautés de son œuvre ainsi que les singularités systématiques qui caractérisent la plupart de ses dernières compositions. On voit que M. de Lenz a la passion exclusive et l'intolérance d'un commentateur. Il se ravise pourtant quelquefois, et trouve que dans les productions qui appartiennent à la troisième manière de Beethoven on sent comme un immense désir qu'éprouve l'artiste de se surpasser, qu'on remarque l'emploi de tonalités peu usitées, un plus grand nombre de transitions, des combinaisons étranges et des idées qui semblent s'exclure. L'intérêt répandu dans les épisodes l'emporte désormais sur la grandeur de l'idée première. La clarté des premières œuvres n'existe plus. Beethoven compose désormais en vue d'un système arbitrairement conçu. Il y a parfois du Paracelse dans ses dernières compositions. Et qu'avons-nous dit autre chose dans une étude[1] que cite M. de Lenz et dont il n'a pas compris le sens? Le savant docteur nous cherche une véritable querelle d'Allemand, lorsqu'il nous reproche d'avoir pris un accord de *quinte diminuée* pour l'accord parfait de *ré mineur*, et puis d'avoir attribué à Beethoven quarante-neuf sonates pour le

1. *Une Sonate de Beethoven.*

Digitized by Google

piano au lieu de cinquante-quatre. Hélas! si nous n'avions à nous reprocher que de semblables distractions, notre conscience de critique serait parfaitement en repos. Que M. de Lenz nous permette de lui dire que, lorsqu'on écrit un ouvrage sérieux, c'est aussi très-sérieusement qu'il faut combattre l'opinion de ceux qui ne partagent pas notre manière de voir, et la façon dont il lui a plu de s'attaquer à des hommes considérables dont les nombreux travaux sont depuis longtemps appréciés de l'Europe n'est pas digne d'un esprit qui se respecte. Ces réserves faites, nous dirons que le livre de M. de Lenz sur les *trois styles de Beethoven* est un ouvrage curieux, utile et intéressant, qui gagnerait beaucoup à être dépouillé de tous les hors-d'œuvre et des plaisanteries équivoques qu'y a semés l'auteur.

Que conclure de tous ces essais plus ou moins heureux de critique musicale? C'est qu'il ne suffit pas d'être un grand virtuose comme M. Liszt, un réformateur superbe comme M. Richard Wagner, un homme d'esprit et de savoir comme M. de Lenz, pour savoir donner une forme durable à un ensemble d'idées et de faits qu'on a laborieusement entassés dans sa mémoire. C'est le style qui fait les bons livres, et le style n'est pas chose commune, car il suppose les qualités d'un ordre supérieur qui sont aussi nécessaires au musicien qu'à l'écrivain proprement dit. Si des compositeurs comme Rossini, comme Weber ou Meyerbeer avaient voulu condescendre à nous expliquer le secret de leur génie et nous éclairer sur la marche qu'ils ont suivie pour accomplir les œuvres qui les rendent immortels, ils auraient été aussi clairs et aussi logiques qu'ils le sont dans leurs belles partitions. Le désordre de la parole indique le désordre de l'esprit, et pour ceux qui n'auraient pas la possibilité d'entendre la musique de MM. Liszt et Wagner, l'obscurité de leurs écrits peut servir à expliquer l'obscurité de leurs œuvres musicales.

Digitized by Google

LA MUSIQUE EN 1853

Les jours se suivent, dit-on vulgairement, et ne se ressemblent pas, ce qui nous paraît être une vérité au moins contestable en ce qui regarde la vie de l'esprit, où, depuis quelques années, les jours se suivent et ne se ressemblent que trop. En effet, il se produit depuis quelque temps dans l'empire de la fantaisie une sorte de réaction contre la spontanéité et la trop grande effervescence de l'imagination. Faut-il croire avec quelques esprits moroses et un peu pessimistes que tout est dit pour la fantaisie, et que la poésie a parcouru le cercle de ses incantations divines; qu'il ne peut plus y avoir dans les arts et dans la littérature que des combinaisons plus ou moins ingénieuses de formes et de sentiments connus, et que l'humanité ou du moins la civilisation européenne est entrée dans une phase nouvelle, dans l'âge de la maturité et des réflexions, où la faculté créatrice n'occupe plus que le second rang? Ou bien est-il plus juste de penser avec d'autres que l'homme est toujours le même, que son cœur est une source permanente et inépuisable d'inspirations, que les générations seules vieillissent et meurent, mais que l'humanité est éternelle, ainsi que l'amour et la poésie, qui passent de main en main avec le flambeau de la vie?

> A former les esprits comme à former les corps,
> La nature en tout temps fait les mêmes efforts;
> Son être est immuable, et cette force aisée
> Dont elle produit tout ne s'est point épuisée.

C'est ainsi que parlait déjà Charles Perrault au XVIIe siècle,

Digitized by Google

où la question que nous agitons avait été posée en pleine Académie Française entre les admirateurs exclusifs de l'antiquité et les défenseurs non moins passionnés des temps modernes. A vrai dire, la question est plus facile à poser qu'à résoudre, et sans nier que l'humanité ne soit éternelle comme la nature, et ne renaisse incessamment de ses propres cendres comme l'oiseau fabuleux, il n'est pas moins évident qu'il y a des civilisations et des formes de l'esprit humain qui s'épuisent et finissent par disparaître tout à fait. Sans doute que l'inspiration ne périt pas, mais elle se déplace, et va produire ailleurs des fruits nouveaux et différents. Au lieu de se manifester sous la forme d'un poëme épique, d'un tableau de Raphaël ou d'une symphonie de Beethoven, elle ira illuminer le front d'un Buffon ou d'un Herschel, car, comme l'a très-bien dit d'Alembert, l'imagination joue dans les sciences exactes et d'observation un plus grand rôle qu'on ne croit. Quel beau sujet d'étude ce serait que de préciser la part qui revient à l'intuition dans l'histoire des sciences positives!

La musique pourtant n'a point à se plaindre du siècle où nous vivons. Les cinquante années qui viennent de s'écouler ont été aussi fécondes en grands compositeurs qu'en poëtes illustres et en penseurs vigoureux. L'Allemagne a produit Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Spohr; l'Italie a vu naître Rossini, Bellini et Donizetti, et la France s'est enrichie successivement de Berton, Méhul, Lesueur, Nicolo, Boïeldieu, Hérold, Auber, Cherubini, Spontini et Meyerbeer. De Grétry à M. Auber comme de Gluck à M. Meyerbeer, on ne peut nier que la musique dramatique n'ait fait un pas énorme sous le rapport du coloris et du développement des situations. Si l'idée mélodique s'est amoindrie, si aucun compositeur moderne n'a pu atteindre a la sérénité suprême de Mozart, à l'accent pathétique et religieux de Gluck, à la vérité

Digitized by Google

touchante et fine de Grétry, il est juste de convenir aussi que le finale de *la Vestale*, celui du troisième acte de *Moïse* et le quatrième acte des *Huguenots*, sont des conceptions grandioses, des peintures puissantes, tout à fait propres à notre temps. On peut affirmer que sans la révolution française, de pareils chefs-d'œuvre n'existeraient pas. Oui, cette ère de rénovation sociale a été aussi pour la musique une source de grandes et magnifiques inspirations. Par malheur, ce mouvement d'initiation paraît entièrement épuisé depuis quelques années, et, à la place des génies créateurs que nous venons de nommer, et qui forment la génération héroïque de notre siècle, on a vu paraître en Italie Ricci et Verdi, en Allemagne Schumann, Gade, Wagner et Flotow, en France MM. Ambroise Thomas, Reber, Niedermeyer, Gounod, Félicien David et Massé. Entre les mains de ces musiciens plus ingénieux qu'inspirés, l'art a subi une fâcheuse altération. Pour ne parler que de la France, qui est encore le pays le mieux partagé, aucun homme important ne s'est emparé de l'attention générale et n'y a imprimé le sceau de sa personnalité.

Sans méconnaître le mérite et la distinction de M. Halévy, la vivacité de main et la bonne humeur de M. Adam, le soin que met M. Ambroise Thomas à recueillir pieusement ses inspirations de courte haleine, sans nier le talent discret et un peu terne de M. Reber, le goût et la grâce élégiaque de M. Félicien David, les méditations trop prolongées de M. Niedermeyer, les tendances élevées de M. Gounod et les espérances que nous donne M. Massé — on est cependant forcé de conclure que parmi ces compositeurs si diversement appréciés, il n'y a pas une idée originale qu'on ne retrouve déjà dans les grands maîtres qui les ont précédés et procréés. Je ne parle pas de M. Berlioz, qui n'est pris au sérieux que par les étudiants allemands de première année, et qui depuis vingt-cinq ans court, comme le Juif errant, à la recherche

Digitized by Google

d'un public impossible qui échappe constamment à ses étreintes. Non-seulement l'inspiration s'est amoindrie, éparpillée en petits effets qui accusent la stérilité et le labeur des nouveaux-venus, mais la forme elle-même a perdu de l'ampleur et de la clarté qu'on trouve dans les œuvres consacrées. Cela étonnera peut-être quelques lecteurs de nous entendre dire que l'art d'écrire en musique, que le métier enfin n'est pas moins déchu que tout le reste, lorsqu'on voit proclamer chaque jour la science profonde du moindre compositeur de bluettes et de polkas-mazurkas, de M. Prudent par exemple! Il y aurait encore une bien curieuse question à traiter devant l'Institut; c'est à savoir : quelle a été depuis cinquante ans l'influence de la presse quotidienne sur les beaux-arts? Nous n'hésiterions pas à répondre : détestable. On pourrait nous dire : vous glorifiez le grand événement des temps modernes, vous vous réclamez de la révolution de 1789 comme d'une ère d'émancipation, et vous niez le progrès! — Eh! mon Dieu, répondrions-nous, nous admettons le progrès là où il est possible, dans les choses soumises à la réflexion et à la volonté de l'homme; mais il y a un coin mystérieux de notre âme que Dieu s'est réservé, où il agit tout seul par le moyen de la grâce et de l'inspiration qu'il fait descendre sur ses élus. Or, quand je vois des baladins, des improvisateurs sans vergogne, élevés chaque matin sur le pavois, prendre la place qui appartient au génie, ce fils consubstantiel de la pensée suprême, je nie le progrès et je prétends que les marchands ont envahi le temple du Très-Haut. Si l'art n'était pas une chose très-sérieuse, un moyen d'élever notre esprit, d'épurer notre cœur et de nous préparer à de plus hautes destinées, il ne serait pas digne vraiment d'occuper vingt-quatres heures un homme intelligent.

Depuis *le Juif errant* de M. Halévy, qui a eu la destinée que nous lui avions prédite, l'Opéra, qui ne prodigue pas les

Digitized by Google

nouveautés a donné *la Fronde*, ouvrage en cinq actes de M. Niedermeyer. L'issue de cette nouvelle tentative dramatique de l'auteur du *Lac* et de beaucoup d'autres mélodies pénétrantes n'a pas été un seul instant douteuse, et l'on a pu se convaincre une fois de plus qu'un musicien qui n'a chanté avec succès que l'hymne solitaire de la poésie lyrique n'a pas les qualités nécessaires au théâtre. Pindare, Horace, Lamartine, Byron lui-même, il l'a bien prouvé, les plus grands poëtes lyriques ou *monotones*, dans la vraie acception de ce mot, qui aient existé, n'auraient point réussi dans une œuvre dramatique qui exige, avant tout, de la variété et de l'impersonnalité. Schubert, l'admirable mélodiste, n'a-t-il pas échoué au théâtre presque aussi complétement que M. Niedermeyer, qui est loin pourtant de posséder les qualités éminentes et l'originalité du compositeur allemand?

Après *la Fronde*, qui n'a eu qu'un petit nombre de représentations, on a donné tout récemment à l'Opéra *le Maître-Chanteur*, de M. Limnander, ouvrage qui, pour être en deux actes, n'en ira ni mieux ni plus longtemps. M. Limnander est un compositeur belge qui s'est fait connaître par deux opéras-comiques, *les Monténégrins* et *le Château de la Barbe-Bleue*. C'est un musicien instruit et parfois ému, qui vise volontiers au style, mais non pas sans effort. Ses idées manquent d'originalité, son instrumentation dépasse souvent le but et va jusqu'au mélodrame. *Le Maître-Chanteur*, dont le sujet est emprunté à l'histoire poétique de l'Allemagne du XVe siècle, ne vaut pas une analyse. Cet opéra renferme plusieurs morceaux estimables qui font honneur à M. Limnander, mais qui ne peuvent sauver un ouvrage où la vie et l'originalité brillent par leur absence.

A côté des opéras récemment représentés sur notre première scène lyrique viennent se placer des compositions plus légères, dont il faut bien dire un mot, si l'on veut sui-

Digitized by Google

vre la musique moderne dans toutes ses manifestations. Un nouveau ballet sous le titre de *Jovita* vient d'être représenté pour les débuts de madame Camille Rosati. La donnée n'en est pas très-neuve, et M. Mazilier ne s'est point épuisé en frais d'imagination pour la conception de ce *scenario*, dont le sujet ramène des situations traitées cent fois par M. Scribe dans son théâtre d'opéra-comique. Les incidents de *Jovita* sont loin de relever la simplicité du canevas, et tout l'intérêt du nouveau ballet consiste dans l'apparition de madame Rosati. Depuis qu'on ne chante plus en Italie, on y danse du moins, car les Bigottini, les Taglioni, les Ceritto, les Carlotta Grisi viennent toutes du pays qui produisait autrefois de grands compositeurs et des virtuoses incomparables. Madame Rosati, qui est de Bologne, s'est déjà présentée devant le public parisien dans une représentation de *la Tempesta* de M. Halévy au Théâtre-Italien. Un fâcheux accident survenu à madame Rosati l'empêcha de continuer, et suspendit le cours de ses succès. Ce n'est point un talent bien original ni très-correct que celui de madame Rosati, mais elle a de la verve, une physionomie intéressante, expressive, où se peignent sans efforts les plus vives émotions de l'âme. C'est comme mime surtout que madame Rosati a captivé les suffrages du public de l'Opéra, qui lui a fait l'autre soir un accueil de bon augure. La musique de *Jovita* facile, agréable et soigneusement écrite, est de M. Théodore Labarre, compositeur de mérite, qui a vécu *plus d'une semaine* dans la sympathie populaire, et dont tout le monde connaît les belles romances et le petit chef-d'œuvre : *Jeune fille aux yeux noirs*. M. Labarre n'a eu qu'un tort dans sa vie d'artiste, c'est de ne pas croire suffisamment à l'avenir de son talent.

Nous avons aussi, avant de quitter l'Opéra, à signaler la retraite d'un artiste dont le nom doit être sauvé de l'oubli, parce qu'il se rattache à une grande révolution musicale.

Digitized by Google

M. Levasseur vient de faire ses adieux au public. Fils d'un laboureur de Picardie, l'artiste qui devait tenir si longtemps à l'Opéra le premier emploi de basse entra au Conservatoire en 1809 et fut admis, quelques années après, dans la classe de Garat. Il débuta à l'Opéra dans *la Caravane* de Grétry en 1813, et s'y fit remarquer par sa belle voix. Après un voyage fait à Londres en 1814, où il s'essaya dans l'opéra italien; après un autre voyge fait à Milan en 1821, où il rencontra Meyerbeer, qui lui confia un rôle dans son opéra de *Marguerite d'Anjou*, M. Levasseur revint à Paris et chanta au Théâtre-Italien, à côté de Pellegrini, de Zuchelli, artistes de grand mérite, dont l'exemple fut très-utile à M. Levasseur. La réputation qu'il s'acquit alors attira l'attention de Rossini, qui le fit engager de nouveau à l'Opéra, où il débuta dans *le Comte Ory* en 1828. En 1829, il chanta avec un très-grand succès dans *Guillaume Tell*, dans *le Philtre*. Il créa en 1831 le personnage de Bertram dans *Robert le Diable;* en 1837, celui de Marcel dans *les Huguenots*, qui resteront ses vrais titres à l'intérêt de la postérité. Doué d'une belle stature, d'une voix de basse mordante et bien caractérisée, M. Levasseur est avec madame Damoreau, avec Adolphe Nourrit, Ponchard, Martin et Duprez, l'un des meilleurs chanteurs dramatiques de la nouvelle école française.

Nous venons de résumer les principaux faits qui ont pu appêler sur les dernières représentations de l'Opéra l'attention du public musical. Au théâtre de l'Opéra-Comique, les morts vont vite, et les partitions s'y entassent les unes sur les autres avec une rapidité effrayante. Après *Marco Spada*, qui n'a pas quitté l'affiche, après *la Tonelli*, opéra en deux actes de M. Ambroise Thomas, qui n'a fait que paraître et disparaître, *le Nabab* est la dernière nouveauté importante qui se soit produite à ce théâtre vraiment heureux, où la reprise de *l'Épreuve villageoise* de Grétry fait regretter qu'on ne puisse

Digitized by Google

pas récidiver souvent de pareilles tentatives. Puisqu'il faut absolument que M. Halévy fasse bon an mal an ses trois ou cinq actes de musique dramatique, tantôt dans le *grand*, comme on dit, et tantôt dans le *tempéré*, sans compter les petites distractions littéraires qu'il se donne pour l'amusement de ses confrères de l'Institut, il devrait au moins choisir avec plus de discernement les sujets qui doivent l'inspirer. Un mauvais vaudeville qui a traîné longtemps sur les petits théâtres des boulevards, où l'invraisemblance est poussée jusqu'à la niaiserie, valait-il l'honneur d'être mis en musique par un homme d'esprit? C'est bien la peine de faire de l'érudition de seconde main et de raconter des historiettes connues de tout le monde, pour se fourvoyer ensuite dans des poëmes aussi lamentables que *le Juif errant* et *le Nabab*. Nous ne raconterons pas les vicissitudes impossibles de ce lord anglais qui étouffe de satiété et qui hésite pendant trois mortels actes entre le suicide et la réconciliation avec sa femme, une cantatrice italienne des plus capricieuses, qui se trouve être en définitive la femme d'un autre. Encore, si le piquant des situations rachetait l'absurdité de la donnée, on s'en consolerait en disant avec Beaumarchais que ce qui ne peut pas être dit est bon à être chanté; mais c'est une succession de scènes *plaquées* que *le Nabab*, il n'y a là que des situations forcées et amenées tant bien que mal pour la plus grande gloire du musicien. Ici se trouve un *éternument* en duo, là un aboiement de chiens avec accompagnement de chœur; plus loin, un solo de violon est exécuté par la voix sonore et douce de M. Bussine, imitation flagrante et puérile d'une scène du *Toréador* de M. Adam. Au troisième acte, un petit air gallois composé sur des intervalles autres que ceux qui forment notre gamme diatonique. Oh! la belle chose qu'un compositeur érudit! Nous lui dirions volontiers : *Lascia le donne e studia la matematica.*

Digitized by Google

Il nous reste peu de chose à dire de la musique du *Nabab*, si ce n'est qu'au premier acte nous avons remarqué un joli point d'orgue confié à la voix agile, mais déjà fatiguée de madame Miolan ; au second acte, le solo de violon vocalisé par M. Bussine, et puis le finale, qui est arrangé avec habileté et dont la *stretta* est chaleureuse; enfin l'air gallois du troisième acte, qui doit faire le bonheur de M. Vincent, de l'Institut. *Le Nabab* nous paraît être un opéra conçu dans un nouveau style que nous qualifierons volontiers de genre anecdotique, où il n'y a pas besoin d'avoir des idées, mais seulement un peu d'adresse à *trousser* une phrase et à présenter avec agrément une succession de points d'orgue ingénieux.

Colette, opéra en trois actes, de M. Planard, musique de M. Justin Cadaux, a succédé au *Nabab* et ne lui fera pas longtemps concurrence; c'est encore une anecdote tirée de la vie de Sedaine, délayée en trois actes, mais avec infiniment trop de sensibilité. Il s'agit d'une jeune fille qui se dévoue, et dont l'action généreuse mériterait certainement le prix de vertu de l'Académie Française. M. Justin Cadaux, qui s'est déjà fait connaître par deux petits actes, *les Deux Gentilshommes* et *les Deux Jakets*, dont la musique facile a été remarquée un instant, n'était pas de force à supporter le fardeau d'un ouvrage de trop longue haleine, car tel suffit au second rang qui s'éclipse au premier. Sa partition de *Colette* est faiblement écrite, mais on y trouve des mélodies agréables et naturelles. Il est grand temps que le nouvel opéra de Meyerbeer, *l'Étoile du Nord*, qu'on répète avec activité, vienne nous délivrer de tous ces tâtonnements insignifiants.

Parlons un peu du troisième théâtre lyrique, devenu le Théâtre-Impérial, où l'enthousiasme est monté à un tel diapason, qu'on peut craindre qu'il ne devienne dangereux à la santé publique. On sait que ce théâtre a été créé tout exprès pour faciliter les débuts d'un jeune compositeur plein d'ave-

Digitized by Google

nir, de M. Adolphe Adam, membre de l'Institut et auteur du *Postillon de Lonjumeau!* Aussi l'infatigable et spirituel compositeur ne suffit-il pas à la besogne, et à peine a-t-il mis au monde un opéra en trois actes comme *Si j'étais Roi* et *le Roi des Halles*, que vite il en conçoit un autre qu'il enfante avec aussi peu de douleurs. Sans doute ces nombreux enfants ne s'en portent pas mieux, mais ils vivent ce qu'ils peuvent, et la Providence fait le reste. Le dernier enfant de M. Adam se nomme *le Bijou perdu;* en voici la très-courte histoire. Il y avait autrefois au XVIIIe siècle, cela va sans dire, un fermier général nommé Coquillière, dont la femme avait un amant, ce qui était conforme aux meilleurs usages. Une montre, donnée par le fermier général à sa femme, et que celle-ci laisse emporter par le marquis d'Angennes, forme le nœud de l'intrigue. Cette montre, remise par le marquis au commissionnaire Pacôme, qu'il trouve sur son chemin et dont il a hâte de se débarrasser, excite la jalousie de mademoiselle Toinette, fleuriste de son métier et fiancée de Pacôme; cela donne lieu aux plus étranges quiproquos et aux scènes les plus invraisemblables qui se dénouent, à la satisfaction générale, par le mariage de Pacôme avec Toinette, qui a failli, sur ces entrefaites, devenir première cantatrice de l'Opéra. Sur ce thème fécond en allusions grivoises, M. Adam a composé une ronde en trois actes avec accompagnement de toute sorte d'instruments, et surtout de petite flûte. Vous dire la joie et le bonheur de ce bon public du boulevard du Temple en écoutant cette musique guillerette, qui danse toujours sur les rhythmes très-populaires de *six-huit* et de *deux-quatre*, est une chose impossible. C'est un succès fou qui doit faire le désespoir de ceux qui contesteraient encore la vérité de cet adage si profond : *Vox populi, vox Dei;* mais il faut dire aussi qu'indépendamment du poëme et de la musique si dansante de M. Adam, *le Bijou perdu* offre une curiosité non

Digitized by Google

moins piquante : c'est la cantatrice chargée du principal rôle.

Madame Marie Cabel n'est pas tout à fait une inconnue pour le public parisien. Née en Belgique, si je ne me trompe, elle s'essaya, il y a quelques années, à l'Opéra-Comique, où elle ne produisit qu'un effet médiocre. Mécontente de sa position, madame Cabel demanda alors à résilier son engagement, et retourna à Bruxelles, où, pendant plusieurs années, elle chanta avec assez de succès. Après avoir brillé tour à tour à Lyon et à Marseille, elle fut engagée au troisième théâtre lyrique, située dans cette région lointaine qui n'est plus la province, et qui n'est pas encore Paris. Madame Cabel n'est plus une très-jeune personne. D'une taille élevée et bien prise, d'une physionomie agréable et douce, elle est bien à la scène, sans y être toutefois parfaitement à son aise. Ses mouvements sont un peu roides et manquent de désinvolture. Madame Cabel possède une voix de soprano étendue et assez éclatante dans les notes supérieures, mais sourde et nasillarde dans la partie inférieure de l'échelle. Sa vocalisation bruyante, audacieuse et très-incorrecte, est dépourvue de charme et de cette homogénéité dans l'enchaînement des sons qui distingue le talent exquis de madame Miolan et celui des cantatrices qui ont fait de bonnes études. Madame Cabel prononce très-mal ; elle articule à peine les mots, et il résulte de son débit une sorte de *clapotage* mignard qui n'est pas toujours intelligible. Madame Cabel serait fort embarrassée, si on lui donnait à chanter de la musique qui exigeât du style, car elle ignore à peu près l'art de phraser et de se tenir debout sur une note lumineuse. Le son qu'elle lance violemment au dehors est labouré comme une balle mâchée, et ses gammes, ses arpéges et ses points d'orgue, d'un goût détestable, se déroulent, s'enroulent et s'enchevêtrent à l'aventure.

Qu'est-ce donc qui a valu à madame Cabel cette vogue d'un instant dont elle doit être bien étonnée ? Mon Dieu, les avan-

Digitized by Google

tages de sa personne, les qualités brillantes de sa voix, de l'audace, *l'occasion et l'herbe tendre*, puis l'adresse de M. Adam, qui lui a préparé un petit triomphe dans un morceau heureusement trouvé. Nous voulons parler de la ronde du second acte : *Ah! qu'il fait donc bon cueillir des fraises*, qui consiste en une petite phrase bien rhythmée et longtemps préparée par des notes accessoires qui simulent l'élan et trompent l'oreille. Lorsque enfin la cantatrice s'élance sur cette phrase sautillante qu'elle fait attendre depuis si longtemps, la salle tout entière bondit d'enthousiasme, et le tour est fait. Si madame Cabel ne se hâte pas de corriger les nombreux défauts de sa vocalisation, si elle ne modère les éclats de sa voix chevrotante et mal posée, si elle n'apprend à prononcer et à conduire aisément une phrase musicale dans *la carrière*, si elle n'abandonne au plus vite cette musique de casse-cou, ces notes piquées et ces violents coups de gosier qui l'exposent à s'étrangler chaque soir, nous lui prédisons une destinée encore plus courte que celle de madame Ugalde, qui a dédaigné les conseils de la critique pour écouter les éloges extravagants d'une publicité éphémère.

Si des théâtres notre attention se porte sur une autre région du monde musical, nous n'aurons guère à constater que des pertes douloureuses. La mort vient d'enlever tout récemment un compositeur distingué, Onslow, dont le nom est plus connu des artistes que du public. Né à Clermont, dans le Puy-de-Dôme, le 27 juillet 1784, d'un père qui était le fils cadet d'un lord anglais et d'une mère, assure-t-on, qui descendait de Brantôme, George Onslow étudia la musique dès son enfance, comme un art d'agrément qui sied à l'éducation d'un fils de famille. Ce n'est que très-tard, à l'âge de vingt-deux ans, après avoir résisté à la séduction des plus grands chefs-d'œuvre, qu'Onslow éprouva le désir de s'essayer lui-même, dans l'art de la composition. Il débuta par une quintette pour

Digitized by Google

instruments à cordes, sans autre préparation que la volonté d'imiter Mozart, dont il admirait par dessus tout le génie. Il continua ainsi, pendant trente ans d'une vie pleine de loisirs, à produire un nombre assez considérable de *quintetti*, de quatuors et d'autres morceaux de musique instrumentale qui se répandirent d'abord en Allemagne et lui acquirent une renommée qui ne tarda point à pénétrer en France. En 1824, il fit représenter au théâtre Feydeau un opéra en trois actes, *l'Alcade de la Vega*, qui n'eut qu'un succès d'estime; en 1827, il donna *le Colporteur*, qui ne fut guère plus heureux, et en 1837, *le Duc de Guise*, qui ne reçut pas un accueil plus favorable. Onslow fut élu membre de l'Institut en 1842, où il succéda à Chérubini. On a osé rapprocher le nom d'Onslow de celui de Beethoven; de telles exagérations ne sont permises qu'à ceux qui ignorent aussi bien la langue dans laquelle ils s'expriment que le mérite de deux hommes qui sont l'un à l'autre ce que Shakspeare est à Casimir Delavigne. Onslow était un compositeur distingué qui avait l'instinct et le goût de la musique instrumentale, et dont les *quintetti* et les quatuors, qui forment la partie intéressante de son œuvre, se font remarquer par une bonne économie des effets, par la clarté des idées principales, le choix des modulations et l'heureux enchaînement des épisodes. Il n'avait ni le génie de l'invention, ni la science qui caractérise un vrai maître. La mort d'Onslow laissait une place vacante à l'Institut pour laquelle se sont présentés un grand nombre de candidats. Puisqu'il s'agissait de remplacer un compositeur qui a cultivé avec succès la musique instrumentale, genre très-peu populaire en France, M. Reber, qui vient de fixer les suffrages de l'Institut, est peut-être le choix le plus convenable qu'ait pu faire l'Académie des Beaux-Arts. Il y a plus d'une analogie entre le talent d'Onslow et celui de M. Reber, que l'opéra du *Père Gaillard*, trois ou quatre symphonies, des ouvertures re-

Digitized by Google

marquables et un grand nombre de morceaux de musique de chambre recommandent suffisamment à l'attention des hommes sérieux.

La mort vient d'enlever aussi presque subitement l'un des artistes les plus généralement estimés qu'ait produits le Conservatoire de Paris. Né à Paris le 17 mars 1785, Zimmermann fut destiné dès le berceau à la carrière qu'il a parcourue avec autant de persévérance que de succès. Fils d'un facteur de pianos, il entra au Conservatoire en 1798 et fut admis dans la classe de Boïeldieu. L'année suivante, il remporta le premier prix de piano contre son concurrent Kalbenner, et en 1802 il eut le premier prix d'harmonie. Devenu élève de Cherubini, Zimmermann acheva son éducation musicale sous la direction de ce grand maître, pour lequel il avait conservé une admiration profonde. En 1821, il fut nommé professeur de piano au Conservatoire, fonctions qu'il n'a cessé de remplir qu'en 1848. Il demanda alors à se retirer, et fut nommé par le ministre de l'intérieur inspecteur des classes de piano. Excellent musicien et harmoniste distingué, Zimmermann avait concouru, en 1821, pour une place de professeur de fugue et de contre-point qu'il remporta sur ses nombreux adversaires, parmi lesquels se trouvait M. Fétis; mais, obligé de choisir entre ces nouvelles fonctions et celles de professeur de piano que les règlements du Conservatoire déclarent incompatibles, Zimmermann, qui avait besoin de se créer une fortune, se résigna à l'enseignement du piano avec une ardeur qui ne s'est jamais ralentie. C'était un homme excellent, spirituel, éclairé, qui accueillait les artistes avec une extrême bienveillance, et dont la maison fut, pendant un temps, le rendez-vous de toutes les illustrations musicales. Zimmermann était enthousiaste des œuvres du génie et des talents de premier ordre. Il a formé un grand nombre d'élèves devenus célèbres, et parmi lesquels nous citerons surtout

Digitized by Google

Alkan aîné, le meilleur professeur de piano qu'il y ait actuellement à Paris.

Quelle conclusion tirer de cette revue rapide du monde musical et des théâtres lyriques à la fin de 1853 ? Nous la formulerons en deux mots : c'est que nous sommes arrivés à l'une de ces crises intellectuelles et morales où les grands talents sont aussi rares que les grands caractères. Nous vivons encore un peu du patrimoine de nos pères en attendant que Dieu suscite un de ces hommes prédestinés qui font dire à la foule étonnée : *Fiat lux et voluntas tua !*

Digitized by Google

SOPHIE CRUVELLI.

(1er février 1854.)

Malgré les difficultés survenues dans les hautes régions de la politique extérieure, la saison musicale poursuit son cours, et les fêtes de l'esprit se succèdent, comme si la question d'Orient n'était pas venue compliquer les relations des gouvernements de l'Europe. Le plaisir est un grand diplomate, il dénoue bien des nœuds que l'épée d'Alexandre ne trancherait pas aussi facilement, et il n'est pas impossible qu'après quelques dissonances mal préparées, il ne finisse par rétablir l'harmonie dans le concert européen. En attendant, l'Opéra fait de louables efforts pour fixer l'attention publique et se maintenir au rang qu'il occupe parmi les institutions libérales de la nation. S'il ne réussit pas toujours à toucher le but qu'il se propose, si l'administration est trop souvent livrée à l'incertitude, n'ayant ni un plan bien arrêté, ni assez d'indépendance pour réaliser lentement des réformes nécessaires qui porteraient de bons fruits, elle essaie au moins d'exciter la curiosité par des représentations extraordinaires et des apparitions successives d'artistes éminents. Sans doute on pourrait se demander s'il est de l'intérêt et de la dignité de l'art qu'on sacrifie l'ensemble d'un grand établissement lyrique à quelques talents surfaits par une publicité peu scrupuleuse. L'exemple de la Comédie-Française n'est-il pas là pour nous apprendre qu'un artiste, admirable d'ailleurs par certaines qualités saillantes, peut rompre l'équilibre d'une administration bien ordonnée et mettre en péril le théâtre

Digitized by Google

qui a fait son éducation et sa fortune ? Or, si tel est le résultat qu'a produit la domination de mademoiselle Rachel à la Comédie-Française, que sera-ce dans un théâtre lyrique, où les grands effets dépendent de l'homogénéité des parties concertantes ? A Dieu ne plaise que nous soyons hostiles à ces belles et puissantes natures qui surgissent de temps en temps et qui viennent nous consoler du règne de la médiocrité ; mais si les Pasta, les Malibran, les Rachel, sont des êtres privilégiés, à qui il faut beaucoup pardonner parce qu'ils nous ont fait beaucoup aimer, on ne doit pas la même indulgence à ces ambitions désordonnées qui mêlent à beaucoup de plomb quelques parcelles d'or.

Il y a environ une dizaine d'années, en 1844, qu'une jeune Allemande des environs de Berlin vint à Paris pour s'y perfectionner dans l'art du chant. Sur la recommandation de M. Meyerbeer, elle s'adressa à M. Bordogni, professeur habile et bien connu, qui lui donna d'excellents conseils. Ses études étaient à peine ébauchées, que la famille de la jeune élève voulait déjà la rappeler, lorsque M. Bordogni insista pour qu'on la laissât encore quelque temps sous sa direction, promettant à ce prix un succès complet. Après deux ans d'études assez bien employés, mademoiselle Cruvelli fit un voyage en Italie et débuta à Venise en 1846 dans la *Norma* de Bellini, avec un très-grand éclat. Elle fut engagée successivement à Milan, à Trieste, à Gênes, et partout elle reçut un accueil favorable. Quelques épisodes qui échappent à la juridiction de la critique, des actes trop fréquents d'insubordination aliénèrent bientôt à mademoiselle Cruvelli les sympathies du public italien, qui n'est pourtant pas bien sévère pour ceux qui l'amusent un instant. C'est alors que mademoiselle Cruvelli eut l'idée de revenir à Paris, où elle débuta au Théâtre-Italien en 1850, par le rôle d'Elvira, dans l'*Ernani* de M. Verdi. Nous fûmes des premiers à saluer l'avène-

Digitized by Google

ment d'une jeune cantatrice qui, sans protecteurs et sans bruit, venait se soumettre au jugement de la critique et à celui du public impartial. Son succès fut spontané et général, et, sans nous faire illusion sur les nombreux défauts qu'on pouvait lui reprocher, nous eûmes le plaisir de lui annoncer une brillante carrière, si elle était assez sage pour résister aux pernicieux conseils qu'on ne manquerait pas de lui donner bientôt.

Malheureusement mademoiselle Cruvelli ne tarda pas à succomber aux piéges que l'industrie présente à tous ceux qui arrivent de nos jours à la renommée. Comme tant d'autres artistes que nous pourrions citer, mademoiselle Cruvelli a pris au sérieux les énormités qui s'impriment chaque jour à Paris sur la musique, et, dédaignant les bons avis de ceux qui l'avaient si bien guidée jusqu'alors, elle s'est cru un de ces talents supérieurs qui veulent des hommages et non pas des conseils. Les avertissements salutaires ne lui furent pourtant pas épargnés. Elle dut s'en apercevoir à l'accueil qu'on lui fit dans *il Barbiere di Siviglia*, dans *la Figlia del Reggimento*, dans la *Luisa Miller* et jusque dans la *Norma*, où elle était fort inégale et bien loin de mademoiselle Grisi, qui avait imprimé à ce rôle l'empreinte de sa beauté majestueuse et celle de son talent, plus énergique que délicat. Des prétentions inadmissibles et des mécomptes de tout genre avaient rendu mademoiselle Cruvelli impossible au Théâtre-Italien, lorsque l'administration de l'Opéra, qui aurait pu avoir mademoiselle Cruvelli trois ans plus tôt et sans d'aussi grands sacrifices, a eu l'idée de se l'attacher pour deux ans. Mademoiselle Cruvelli vient de débuter dans le rôle de Valentine des *Huguenots* avec un succès que nous allons apprécier.

Mademoiselle Sophie Cruvelli, qui est maintenant dans toute la plénitude de la jeunesse, est une grande et belle personne, à la taille élancée, dont les ondulations et les tressail-

Digitized by Google

lements indiquent la vigueur et l'impressionnabilité. Une physionomie originale, qui a quelque chose d'étrange et même d'un peu sauvage, des yeux enfoncés sous la voûte frontale, d'où ils lancent des éclairs confus et menaçants,— une bouche dédaigneuse, plus faite pour exprimer la colère que les sentiments affectueux, — une poitrine osseuse et large, qui frémit à la moindre secousse comme une table d'harmonie; tout cela forme un ensemble de qualités précieuses pour une cantatrice dramatique. Sa voix est un *mezzo soprano* d'une étendue presque de deux octaves. Fatiguée et déjà ternie dans les notes extrêmes du registre aigu, cette voix, qui ne manque ni de charme ni d'une certaine flexibilité, est puissante et très-sonore dans la partie vraiment caractéristique de son échelle, qui est renfermée entre le *fa* du milieu et celui de l'octave supérieure. A ces huit cordes vibrantes, qui forment le corps de la voix, mademoiselle Cruvelli peut ajouter, dans les moments suprêmes, quelques notes de luxe et s'élancer victorieusement depuis l'*ut* au-dessous de la portée jusqu'à sa double octave supérieure. Tels sont les avantages et pour ainsi dire les éléments matériels que la nature a mis à la disposition de la jeune cantatrice pour atteindre le but de l'art du chant, qui est de charmer les cœurs par les inflexions de la voix humaine.

On sait que le rôle de Valentine dans les *Huguenots* a été créé dans l'origine par mademoiselle Falcon avec un succès qui a laissé une vive impression dans les souvenirs des amateurs. Depuis que mademoiselle Falcon a été forcée de quitter un théâtre où elle n'a pas été remplacée, un grand nombre de cantatrices se sont essayées avec plus ou moins de bonheur dans ce rôle, qui, pour n'être pas très-long, n'en est pas moins l'un des plus difficiles qu'il y ait dans le répertoire moderne. Nous ne sommes pas de ceux qui refusent au virtuose le droit d'ajouter sa propre inspiration à celle du compositeur dont il

Digitized by Google

interprête la pensée : quoi qu'il fasse, l'homme a besoin de liberté, et il ne peut rien résulter de grand dans les arts de la coopération d'instruments passifs qui n'auraient pas conscience de leur activité intérieure ; mais si nous refusons de souscrire à la théorie exclusive propagée par Gluck dans un temps où ce grand homme avait besoin de réagir contre la toute-puissance des sopranistes italiens, nous exigeons avec le sens commun que le virtuose respecte la conception du maître dont il est l'organe, et qu'il ne la modifie, dans les parties accessoires, que pour mieux s'en assimiler l'esprit. Cette part d'initiative réservée au virtuose dans l'exécution d'une œuvre musicale a été fort bien définie par Hegel dans son *Esthétique*, et c'est dans l'usage que fait le chanteur dramatique de cette part de liberté qu'on ne peut lui refuser qu'on reconnaît s'il est un véritable artiste. On voit qu'il n'y a pas de petite question où l'esprit humain n'ait à résoudre ce grand problème de la conciliation de l'ordre et de la liberté.

Le caractère de Valentine, tel qu'il a été dessiné par M. Scribe et peint par M. Meyerbeer, est tout à la fois énergique et tendre. Fille soumise, ayant dans le cœur une passion chaste et profonde, elle succombe dans une lutte sanglante en proférant le nom de son père et celui de son amant. Ce caractère de femme, qui reflète quelques lueurs de celui de Pauline dans le *Polyeucte* de Corneille, avait été admirablement saisi par mademoiselle Falcon. Elle en avait fondu les nuances dans une savante composition où sa propre inspiration s'ajoutait à celle du maître, sans en altérer l'économie. Mademoiselle Cruvelli, au contraire, a fait jaillir du caractère de Valentine toute la partie énergique, qu'elle exprime parfois avec une crudité d'accents qui a surpris même le public de l'Opéra. Ainsi, dans le duo du troisième acte qu'elle chante avec Marcel, lorsqu'elle dit à ce vieux serviteur : *Je suis une femme qui l'adore et qui mourra... mais en sauvant ses jours*, made-

Digitized by Google

moiselle Cruvelli fait un point d'orgue où du *la* supérieur elle descend précipitamment jusqu'au *re* en bas, et, dans un *portamento* violent, elle réalise un de ces contrastes vulgaires que dédaignent les grands artistes. Ce *hiatus* énorme que madame Tedesco emploie si fréquemment, et que madame Alboni elle-même, hélas! place quelquefois au nombre de ses séductions, mademoiselle Cruvelli le reproduit sans cesse et sans mesure. Dans la belle phrase du *cantabile* de ce même duo avec Marcel : *Ah! l'ingrat... d'une offense mortelle*, la voix pleine et sonore de la jeune et belle cantatrice vibre sans efforts, et remplit la salle d'une émotion qu'on voudrait éprouver plus souvent. Dans la grande et magnifique scène du quatrième acte entre Raoul et Valentine, mademoiselle Cruvelli trouve quelques élans pathétiques qui désarmeraient les juges les plus difficiles, si la virtuose savait mieux en préparer l'explosion. C'est là en effet le grand reproche qu'on peut faire à mademoiselle Cruvelli, de manquer de prévision, et de se livrer tout entière à l'inspiration du moment. Si elle comptait moins sur son courage que sur son intelligence, peut-être parviendrait-elle à mériter les éloges qu'on lui prodigue pour plaire à ses beaux yeux.

Que manque-t-il donc à mademoiselle Sophie Cruvelli pour atteindre au rang suprême, pour franchir ce degré qui, dans toutes les carrières, sépare les Parménion d'Alexandre, les Antoine de César, les Donizetti de Rossini, les Giulia Grisi de la Malibran? Elle est belle, jeune, douée d'une voix magnifique qui peut braver impunément les plus grands périls; elle a de l'ardeur comme un cheval de bataille qui tressaille au son de la trompette; cantatrice suffisante pour le genre qu'elle vient d'adopter, elle prononce très-bien, et sa pantomime a souvent de la noblesse. Il ne lui manque qu'une toute petite chose, un rien, un souffle imperceptible qu'on nomme l'idéal, et qui faisait dire à Raphaël ces mots si connus :

Digitized by Google

Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente. L'idéal, dont se moquent les gens vulgaires comme on se rit de l'amour qu'on n'a jamais éprouvé, est cette dernière goutte de lumière qui s'ajoute à la lumière naturelle, et sans laquelle, quoi qu'on fasse, on n'est pas du petit nombre des élus. Sans exiger de mademoiselle Cruvelli ce don des miracles, qui est rare dans tous les temps, qu'elle se montre seulement docile aux bons conseils qu'on peut lui donner, et elle pourra fournir une assez belle carrière.

Ces réserves de la critique faites, nous n'avons plus qu'à féliciter la direction de l'Opéra de s'être attaché mademoiselle Cruvelli, qui convient parfaitement à ce genre de drame lyrique qui, depuis Lulli jusqu'à l'auteur des *Huguenots*, est le partage de l'école française. Nous sommes d'autant plus autorisé à conclure ainsi nos observations, que nous avons été des premiers à éveiller l'attention de M. Meyerbeer sur les belles qualités de la jeune cantatrice allemande. — *Les Huguenots* sont exécutés avec assez de soin. M. Gueymard a de bonnes intentions, et, dans le grand duo du quatrième acte, il dit fort bien la phrase capitale qui résume toute la situation. M. Obin, dans le personnage de Marcel, fait preuve d'un véritable talent. C'est le seul artiste qui comprenne à l'Opéra ce que c'est que composer la physionomie d'un rôle, et qui, en restant fidèle à la lettre de la partition, sache y ajouter sa propre inspiration.

Digitized by Google

BOCCHERINI

(15 janvier 1851.)

Depuis cinquante ans la musique instrumentale, la musique de chambre de l'école allemande s'est emparée de l'admiration de la France et de celle de l'Europe. Les chefs-d'œuvre d'Haydn, de Mozart, de Beethoven et d'autres maîtres moins connus, sont devenus familiers à tous ceux qui aiment et qui cultivent la musique sérieuse et forte. Cette prépondérance de l'école allemande dans la musique instrumentale semble avoir fait oublier que l'Italie n'a point été seulement le berceau de l'art de chanter et de la musique vocale, mais que ce pays a donné aussi le jour aux plus grands violonistes du monde. Parmi les compositeurs éminents qu'a produits l'Italie, l'un des plus extraordinaires fut, sans contredit, Boccherini. Quel est l'amateur, quel est le vieux dilettante, qui n'ait entendu cent fois dans sa vie les chefs-d'œuvre de Boccherini, ces quatuors, ces quintetti adorables, qui sont à la musique instrumentale ce que les chefs-d'œuvre de Cimarosa sont à la musique vocale. Boccherini a subi le sort de tous les hommes supérieurs. Ses œuvres exquises, qui se distinguent par la simplicité des moyens, par l'abondance et la grâce des idées mélodiques, ont été délaissées pour des conceptions plus intriguées, plus fortes et plus savantes, si l'on veut, et qui appartiennent à une époque plus récente de l'histoire de l'art. Cet oubli injuste de Boccherini a excité l'intérêt de M. L. Piquot, qui vient de consacrer au maître charmant qui est l'objet de son culte éclairé une notice remplie de faits

Digitized by Google

curieux, et jusqu'alors ignorés. En écrivant cette notice, dit M. Piquot, dans un avant-propos, « l'auteur s'est proposé trois choses : rectifier les erreurs assez considérables commises par les biographes de Boccherini, et ajouter aux faits déjà connus d'autres faits qui le sont peu ou point ; remettre en mémoire un compositeur célèbre, dont les œuvres, filles du génie, demeureront des modèles de grâce, de sensibilité et de goût ; enfin, offrir aux amateurs un catalogue raisonné et complet des ouvrages dont se compose la volumineuse collection des titres de Boccherini à l'admiration des connaisseurs. »

La musique instrumentale, continue l'auteur de ce travail intéressant, « celle dont les moyens d'exécution se résument dans le violon et ses congénères, ne date en réalité que de la fin du XVIIe siècle. Il est permis d'avancer que jusqu'à l'apparition de Corelli, rien n'indiquait la savante direction qu'il eut la gloire d'imprimer à son art. Après cet illustre réformateur vint Tartini, aussi grand compositeur que grand violoniste. Les élèves de ces deux grands artistes, Germiniani, Locatelli, Somis, Leclair, Nardini, Pugnani, Domenico Ferrari et plusieurs autres ajoutèrent encore à la gloire de cette école et préparèrent l'époque mémorable dont Viotti devint plus tard la personnification. Il faut le reconnaître, cependant, quelque influence qu'aient exercée les travaux de ces virtuoses sur le grand mouvement opéré dans la musique instrumentale vers la seconde moitié du XVIIIe siècle, ils entrevirent à peine les hautes destinées auxquelles leur art devait s'élever. »

« Préoccupés uniquement des progrès du violon, des moyens de les hâter et de les étendre, ils conçurent leurs compositions dans ce but exclusif ; ils n'imaginèrent aucune des combinaisons ingénieuses d'instruments où chaque partie, devenant concertante, ajoute à l'intérêt du discours musical, lui

Digitized by Google

donne de la vie et du corps, et permet tous les tons. A Boccherini était réservé l'honneur de s'élancer au delà de ces premiers essais. C'est le flambeau de cet admirable génie qui éclaira ces voies inconnues où marchèrent ensuite, d'un pas si glorieux, les Haydn, les Mozart et les Beethoven. Elle est donc bien légitimement acquise la place qu'occupe dans l'histoire de la musique instrumentale le créateur du trio, du quatuor et du quintette! Aussi les biographes de tous les pays se sont-ils plu à rendre hommage au génie de ce grand artiste. Tous ont parlé de ses travaux avec talent; mais les erreurs qui leur sont échappées, et qu'il m'a été possible de rectifier, me font un devoir de suppléer à leurs omissions. »

Luigi Boccherini naquit à Lucques le 14 janvier 1740. Son père, habile contre-bassiste, lui donna les premières leçons de musique et de violoncelle; mais il ne tarda pas à être remplacé dans ce soin par le maître de chapelle de l'archevêché, l'abbé Vannucci, qui voulut cultiver lui-même les heureuses dispositions du jeune Boccherini. Telle était la facilité de l'élève, que bientôt cette ressource devint insuffisante. On décida qu'il irait à Rome pour s'y perfectionner dans le mécanisme de son instrument et apprendre la composition. Boccherini, que la nature avait doué de l'instinct mélodique le plus exquis, eut peu à faire avec ses nouveaux maîtres. A peine âgé de vingt ans, il manifesta son génie par des compositions qui excitèrent un enthousiasme général. Ces compositions sont encore aujourd'hui, après quatre-vingts ans, un sujet d'admiration pour les vrais amateurs. Ses études terminées, Boccherini, riche d'avenir et comblé des témoignages les plus flatteurs, revint dans sa patrie, souriant à la gloire, qui était l'unique objet de son ambition.

Boccherini savoura pendant quelque temps, au milieu de ses compatriotes, l'ivresse du premier succès. Mais la soif de la célébrité le tourmentait, et la ville de Lucques n'était

Digitized by Google

point un théâtre où pussent s'accomplir les destinées qu'il rêvait incessamment. Lié d'une étroite amitié avec Manfredi, violoniste de l'école de Tartini, il lui fit partager aisément son désir de visiter les principales villes de l'Europe. Confiants dans leur fortune, les deux artistes dirent adieu à leur pays et visitèrent successivement Turin, la Lombardie et le midi de la France. Partout leur talent excita l'admiration et l'enthousiasme. Après cette excursion, qui paraît s'être prolongée pendant plusieurs années, les deux amis arrivèrent à Paris vers 1768. L'éditeur de musique Lachevardière les présenta au fameux baron Bagge, aussi célèbre par la protection qu'il accordait aux artistes que par ses prétentions comme violoniste.

Là se réunissait tout ce que Paris comptait de musiciens distingués, entre autres Gossec, Gavinies, Capron et Duport l'aîné. Ce fut devant cet aréopage que parurent les deux virtuoses lucquois. Sortis avec honneur de cette première épreuve, ils ne tardèrent pas à en affronter une seconde plus périlleuse, en débutant au concert spirituel. Ils avaient à combattre de puissants rivaux dont la réputation, dès longtemps affermie, ne redoutait aucune concurrence. Cherchant dans d'autres moyens leur succès, ils s'attachèrent moins à surprendre qu'à toucher leurs auditeurs en leur faisant entendre les productions si fraîches du génie de Boccherini. Cette marche habile fut favorable aux débutants, dont le triomphe fut complet. Le lendemain, leur compatriote Vernier, éditeur de musique, vint les prier de regarder sa maison comme la leur, et offrit de graver leurs ouvrages.

Cependant la réputation du compositeur et celle du violoniste grandissaient. Sur les éloges qu'il en entendit, l'ambassadeur d'Espagne les pressa de se rendre à Madrid, les assurant de l'accueil le plus gracieux de la part du prince des Asturies, grand amateur de musique, qui régna plus tard

Digitized by Google

sous le nom de Charles IV. Charmé de cette proposition qui semblait lui ouvrir un avenir magnifique, Boccherini partit avec son ami, vers la fin de 1768, pour la capitale de l'Espagne. Boccherini apporta avec lui en Espagne son *troisième* livre de trios, qu'il s'empressa de dédier au prince des Asturies. Immédiatement après il composa un concerto *a più stromenti obligati*. Quel effet produisirent ces œuvres sur l'esprit du roi et de son fils aîné en faveur de Boccherini ? on ne saurait le dire exactement; mais il est hors de doute que le grand compositeur n'obtint pas la distinction due à son mérite, puisque ni le roi, ni l'héritier présomptif ne songèrent à se l'attacher. Ce fut l'infant don Louis, frère de Charles III, qui répara cette injustice. Ces circonstances, ignorées de tous les biographes, prouvent évidemment que, pendant les seize premières années, Boccherini n'eut d'autre protecteur que l'infant don Louis; que l'intérêt dont l'honorait Charles III et le prince des Asturies était fort problématique, et que, loin de s'engager à composer chaque année neuf morceaux pour leur musique particulière, il n'eut même pas la pensée de leur dédier un seul ouvrage. Dès 1787, Boccherini travailla à peu près exclusivement pour le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, et ensuite pour Lucien Bonaparte.

Boccherini avait trop la conscience de sa valeur, il aimait trop la gloire pour permettre qu'on enfouît dans la poudre d'une bibliothèque, même royale, les plus belles inspirations de sa muse. Il voulait que ses ouvrages fussent publiés, répandus; et ce qui le prouve, c'est qu'en composant pour l'usage particulier soit de l'infant don Louis, soit de Frédéric-Guillaume II, soit de Lucien Bonaparte, il envoyait indistinctement copie de toutes ses œuvres aux éditeurs étrangers qui possédaient sa confiance.

Lorsque Boccherini vint se fixer à Madrid, le prince des

Digitized by Google

Asturies avait pour chef de sa musique Gaeto Brunetti, violoniste habile. L'arrivée du compositeur lucquois éveilla la jalousie de Brunetti, qui craignit de partager une faveur qu'il voulait conserver pour lui tout seul.

D'un esprit souple et intrigant, Brunetti ne négligea rien pour lui aliéner l'esprit du prince. Toutefois le prince des Asturies n'avait jamais manifesté ses sentiments secrets à l'égard de Boccherini, lorsqu'une circonstance fortuite vint leur donner de l'éclat. Don Louis, oncle de Charles IV, alors prince des Asturies, conduit un jour Boccherini chez son neveu pour lui faire entendre de nouveaux quintetti de ce maître. La musique est placée sur les pupitres, Charles prend dans sa boîte, qui était ouverte, son archet, il tenait toujours la partie de premier violon. Or, dans cette partie figurait un passage d'une extrême longueur et d'une complète monotonie. *Ut*, *si*, *ut*, *si*, ces deux notes rapidement coulées, se répétaient constamment. Le roi les attaque bravement, continue, poursuit ce dessein, et il est tellement absorbé par l'action de son jeu, qu'il n'entend pas les accords ingénieux introduits au-dessus comme au-dessous de cette pédale inférieure. Il s'impatiente, sa mauvaise humeur éclate et, abandonnant son violon, il se lève :

— C'est pitoyable, dit-il, un écolier en ferait autant.

— Sire, que votre Majesté veuille bien prêter l'oreille aux jeux que le second violon et la viole exécutent, au *pizzicato* que le violoncelle fait entendre en même temps ; ce trait perd sa monotonie dès que les autres instruments se mêlent au discours. — *Ut*, *si*, *ut*, *si!* pendant une demi-heure! plaisante conversation! Musique d'écolier, de mauvais écolier! — Sire, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaître. — Insolent! Et bondissant de colère, Charles IV saisit Boccherini par ses vêtements, il l'enlève à bras tendu, le fait passer par la fenêtre, et le tient suspendu sur l'abîme. — Ah!

Digitized by Google

sire, votre religion, s'écria la reine! A ces mots, le roi fait un demi-tour sur lui-même, et Boccherini est jeté vivement dans la pièce voisine.

Boccherini, ainsi méconnu et dédaigné, s'occupa de trouver hors de l'Espagne un appréciateur plus juste et plus éclairé. Parmi les souverains dont la musique faisait les délices, le roi Frédéric-Guillaume II se distinguait alors autant par sa munificence envers les artistes que par son goût passionné pour le violoncelle dont il jouait admirablement. Boccherini songea à lui dédier un de ses ouvrages, ce qu'il fit par l'intermédiaire de l'ambassadeur de Prusse près la cour de Madrid. Il ne tarda pas à recevoir du roi-virtuose une lettre des plus gracieuses, accompagnée d'une superbe tabatière remplie de ducats et du diplôme de compositeur de la chambre de Sa Majesté. A partir de ce jour, Boccherini écrivit exclusivement pour le roi Frédéric-Guillaume II, ainsi que le témoignent tous ses manuscrits depuis 1787. Dix ans s'écoulèrent de la sorte sans apporter de changement notable dans la position de Boccherini. La perte de son premier protecteur, l'infant don Louis, rendue plus sensible encore par l'ingratitude de la cour, l'avait conduit à une vie retirée, partagée entre les soins d'une famille nombreuse, ses travaux et l'exercice d'une douce piété. Profondément religieux, il consacrait tous les jours les prières d'une messe à chacun de ses cinq enfants. Doué d'une verve, d'une fécondité également merveilleuses, puisant ses inspirations comme dans une source intarissable, il prenait, quittait et reprenait son travail avec la même facilité, sans que le cours de ses idées en souffrît le moindre dommage.

La cloche de la paroisse se faisait-elle entendre; il laissait la plume pour le livre du chrétien. Etranger au monde qui l'ignorait, vivant saintement en famille, au milieu de quelques amis, obligé d'ailleurs de renoncer au violoncelle par

Digitized by Google

suite d'un crachement de sang, il envoyait ses compositions au monarque prussien sans qu'il les eût entendu exécuter. Aussi quel bonheur pour lui, lorsque ayant fait la connaissance du marquis de Benavente, il put goûter deux fois par semaine le plaisir d'entendre enfin les délicieuses inspirations de sa muse. Marié deux fois, Boccherini eut la douleur de perdre, coup sur coup, deux filles déjà grandes, et de voir expirer sa seconde femme, frappée d'apoplexie foudroyante. Cette triple et cruelle séparation, qui empoisonna le reste de ses jours, n'avait point épuisé la rigueur du destin. La mort de Frédéric-Guillaume II lui porta un nouveau coup, en détruisant la meilleure part de son modique revenu. Ainsi poursuivi, accablé par un sort funeste, le grand homme supportait chrétiennement ses maux, lorsque la République française désigna pour la représenter à Madrid, un amateur éclairé des arts, Lucien Bonaparte. C'était un noble protecteur qui savait accueillir et honorer le talent. Boccherini plaça sous son patronage six quintetti pour le piano, dédiés à la grande nation. Dès ce moment, les salons, la table et la bourse de l'ambassadeur furent ouverts au célèbre artiste. La vieillesse de Boccherini semblait à l'abri de nouvelles vicissitudes. Illusion! Le rappel de Lucien, la gravité des événements, tout se réunit pour le rejeter dans de nouvelles angoisses.

Ce fut dans la période postérieure à la mort de Frédéric-Guillaume II, que Boccherini commença à recueillir quelque célébrité parmi ses compatriotes d'adoption, au milieu desquels il avait vécu trente années sans qu'ils se doutassent de son existence. Voici comment sa renommée s'étendit dans la haute société, et lui procura quelques faibles avantages pécuniaires.

Le marquis de Benavente excellait sur la guitare, instrument cher à tout bon Espagnol. Il pria Boccherini de disposer une partie de guitare à son usage dans telles compositions

Digitized by Google

qu'il lui plairait, moyennant une gratification de 100 fr. par quatuor. Quelques autres riches amateurs agirent de même, ce qui détermina Boccherini à arranger avec une partie de guitare un assez grand nombre de morceaux choisis parmi ses ouvrages. Ce fut pour satisfaire à de semblables demandes qu'il arrangea ses douze quintetti de piano pour deux violons, deux violes et violoncelle. Malgré les ressources que lui procura momentanément ce travail, telle était la détresse de ce délicieux compositeur que lorsque madame Gail le vit à Madrid, en 1803, il n'avait qu'une seule chambre pour sa famille et pour lui. Quand il voulait y travailler en repos, il se retirait, à l'aide d'une échelle, dans une sorte d'appentis en bois, pratiqué contre la muraille et décoré d'une table, d'une chaise, et d'un vieil alto troué, veuf de trois cordes. C'est dans cette situation précaire que sa rigoureuse probité refusa mille francs d'un *Stabat* à trois voix promis antérieurement à l'éditeur Sieber pour moins du tiers de cette somme. Enfin, accablé par le chagrin, le grand artiste, après une courte maladie, expira le 28 mai 1805, âgé de soixante-cinq ans. Son convoi, modeste comme sa vie, se fit sans pompe, escorté d'un petit nombre d'amis.

A l'heure qu'il est il n'existe qu'un rejeton de ce célèbre compositeur. Tous ses enfants sont morts; le dernier, don José, archiviste du marquis de Seralbo, est décédé en décembre 1847, laissant un fils, don Fernando Boccherini, professeur à l'Académie des arts de Madrid, seul héritier de ce beau nom.

Digitized by Google

LA VESTALE DE SPONTINI.

(1er avril 1854.)

Après une interruption de vingt-cinq ans on vient de reprendre, à l'Opéra, *la Vestale* de Spontini. Depuis 1828 on n'avait point osé mettre sous les yeux du public parisien ce chef-d'œuvre de l'ancien répertoire qui a eu un si grand retentissement en Europe, et qui marque dans l'histoire de la musique dramatique. Cette solennité avait attiré un grand nombre de curieux qu'on pouvait classer facilement en deux générations différentes : les admirateurs du chef-d'œuvre de Spontini, dont ils sont les contemporains par l'éducation et les souvenirs, et les hommes nouveaux qui ne croient point à l'existence des beautés durables et qui pensent qu'il en est de la musique comme des femmes qui ont cessé d'être jeunes: qu'on salue respectueusement, en allant chercher fortune ailleurs. Cette diversité d'opinions qui se produit dans toutes les questions où la sensibilité est en jeu, est bien plus tranchée en musique que dans les autres arts. On admet volontiers qu'il y a en littérature et en peinture des monuments qu'il faut absolument admirer sous peine de se voir classé parmi les gens qui n'ont pas reçu ce degré d'éducation libérale qui forme le caractère de la société polie, tandis qu'on semble tirer vanité de ne rien comprendre aux beautés consacrées d'un art qui vit d'émotions, et qu'on ne rougit pas de préférer une bagatelle à la mode à un chef-d'œuvre de Mozart. Sans trop nous appesantir sur une question qui a été souvent agitée par les philosophes et qui nous mènerait tout

Digitized by Google

droit au *Philèbe* de Platon, quelques mots sur ce sujet intéressant ne seront pas inutiles.

C'est le 15 décembre 1807 qu'a eu lieu la première représentation de *la Vestale*. Spontini avait alors trente-trois ans. Né à Majolati, à quelques lieues de la petite ville de Jesi dans la Marche d'Ancône, dans le mois de novembre 1774, Gasparo Spontini, qui appartenait à une nombreuse et pauvre famille, fut d'abord destiné à la carrière ecclésiastique. Confié aux soins d'un oncle qui était doyen de l'église *Santa Maria del Piano* à Jesi, il répondit assez mal aux vues de ses parents et, après un épisode d'amour qui acheva de les convaincre qu'il n'avait pas de vocation pour le célibat, il fut envoyé à Naples où il entra au conservatoire de *la Pieta*. On ne sait avec certitude ni en quelle année le jeune Spontini fut admis dans cette école célèbre, ni combien de temps il y est resté. Ce qui est moins douteux, c'est que pendant son séjour au conservatoire, il essaya sa veine à composer des scènes dramatiques que les musiciens à la mode ne dédaignaient pas d'intercaler dans leurs propres ouvrages. Le directeur d'un théâtre de Rome s'étant trouvé à Naples pendant la représentation d'un nouvel opéra de Fioravanti, où il y avait un morceau de Spontini qui avait été remarqué, l'*impressario* proposa au *maestrino* de venir à Rome pour y écrire un opéra tout entier. A l'aide d'un faux passe-port, Spontini s'échappa du conservatoire, s'en alla dans la capitale du monde chrétien où, dans l'espace de six semaines, il improvisa *i Puntigli delle donne*, opéra bouffe qui fut représenté le 26 décembre 1796, avec un très-grand succès. La jeunesse du compositeur (il avait vingt-deux ans), son évasion du conservatoire de Naples et la protection de quelques femmes influentes qui ont toujours joué un grand rôle dans la vie de Spontini, contribuèrent sans doute à cet heureux début. De retour à Naples, où, grâce à son succès, on lui pardonna sa fuite clandes-

Digitized by Google

tine, Spontini fut accueilli avec bonté par Piccinni qui lui fit écrire sous sa direction un nouvel opéra bouffe, l'*Eroismo ridicolo*. Cimarosa le prit également en amitié et lui donna de bons conseils. Nous ne le suivrons pas dans ses pérégrinations à travers la péninsule, nous bornant à dire, qu'après un séjour de deux années à Palerme, de 1800 à 1802, où il écrivit deux opéras bouffe *i Quadri parlanti*, *il Finto pittore*, et un opéra sérieux *Gli Elisi delusi*, une aventure romanesque avec une dame de la haute société, le força de quitter précipitamment la Sicile. Arrivé à Rome, il composa *il Geloso e l'Audace*, dont le sujet n'était pas sans analogie avec sa récente histoire. S'étant rendu à Venise dans le courant de 1802 pour y diriger la mise en scène de plusieurs de ses ouvrages, parmi lesquels nous citerons seulement *la Principessa d'Amalfi*, Spontini quitta l'Italie et vint se fixer à Paris au commencement de l'année 1803.

Il serait assez difficile d'apprécier aujourd'hui les motifs secrets qui durent déterminer Spontini à venir s'établir dans un pays dont il parlait à peine la langue. Lorsque ses illustres compatriotes Piccinni, Sacchini, Chérubini vinrent enrichir notre première scène lyrique des fruits de leur génie, ils étaient déjà célèbres en Italie, tandis que le nom de Spontini se confondait parmi ces nombreux compositeurs qui improvisent des opéras pour la plus grande gloire d'un chanteur à la mode, et dont l'existence ne se prolonge pas au-delà de la saison qui les a vus naître. Sans fortune, sans renommée et presque sans appuis, le jeune maestro vécut d'abord assez pauvrement, en donnant des leçons de chant qui eurent l'avantage de le mettre en rapport avec quelques femmes influentes de la nouvelle société, qui s'élevait alors sous la main du premier consul Bonaparte. Il parvint à faire représenter au Théâtre-Italien l'un de ses anciens opéras *la Finta Filosofa*, qui fut accueilli avec bienveillance, puis

Digitized by Google

il s'essaya sur le théâtre Feydau, par un petit acte, *Julie*, qui n'eut point de succès et qu'il retoucha et fit représenter de nouveau sous le titre *le Pot de Fleurs*. Protégé par Elleviou, qui l'avait pris en affection, Spontini composa la musique d'un nouvel opéra comique en un acte, *Milton*, qui fut donné le 27 novembre 1804. Cet ouvrage dont les paroles sont de Jouy et Dieulafoi, est dédié à l'impératrice Joséphine. On y remarque une jolie romance de soprano, *J'aurai le sort de la fleur des déserts*, un hymne au soleil pour voix de basse d'un beau caractère, *O toi dont l'univers atteste les miracles ;* un agréable nocturne à trois voix, et un quintetto très-développé qui débute par ce vers que Milton aveugle dicte à sa fille : *Au sein du plus riant bocage.* L'accompagnement de ce morceau rempli de modulations et d'incidents rhythmiques, témoigne suffisamment que ce sont là les préludes d'un génie dramatique qui cherche sa voie. Après d'autres essais plus ou moins insignifiants, sur lesquels il est inutile d'insister, Spontini obtint, non sans peine, que Jouy lui confiât le poëme de *la Vestale* qui était reçu depuis longtemps et qui avait été refusé tour à tour par Cherubini et Mehul.

L'histoire de la mise en scène de *la Vestale* est l'un des chapitres les plus curieux de la vie d'un grand artiste. On peut dire sans exagération que tout le monde a mis un peu la main à l'édification de cette œuvre singulière, où l'inexpérience du compositeur et ses nombreux tâtonnements ne refroidissent pas un instant son inspiration. Les répétitions durèrent plus d'un an. Chaque morceau fut retouché et souvent recommencé plusieurs fois, ce qui fit monter les frais de copie à la somme assez considérable de dix mille francs. Enfin, après mille obstacles de toute nature qui ne purent être aplanis que par un ordre de la cour, la première représentation de *la Vestale* eut lieu le 15 décembre 1807 avec un succès immense qui a duré trente ans. Passant tout à coup de

Digitized by Google

l'obscurité à la gloire, comblé de faveurs, ayant obtenu le prix décennal fondé par Napoléon, Spontini donna *Fernand Cortez* en 1809, et dix ans après, en 1819, *Olympie*, tragédie lyrique imitée de Voltaire par Dieulafoi et Briffaut, dont le succès fut loin de répondre aux espérances de l'auteur. Blessé du froid accueil qu'on avait fait à une partition qu'il croyait destinée à une popularité plus grande que celle de *la Vestale*, Spontini résolut de quitter la France, en acceptant les offres que lui faisait depuis longtemps le roi de Prusse, grand admirateur de sa musique.

C'est en 1820 que Spontini alla se fixer à Berlin, où il fut nommé directeur de l'Opéra et de la musique du roi. Pendant son séjour dans la capitale de la Prusse, Spontini, dont l'existence ne fut pas sans amertume, a composé trois nouveaux opéras : *Nurmahal*, *Alcindor* et *Agnès de Hohenstaufen*, que Spontini considérait comme son chef-d'œuvre. Malgré ses succès et sa haute position, Spontini a rencontré à Berlin d'implacables ennemis, parmi lesquels se fit remarquer M. Rellstab, homme d'esprit et critique distingué. Dans la longue polémique qui s'éleva contre l'auteur de *la Vestale*, dont le caractère n'était rien moins que pacifique, on est allé jusqu'à l'accuser d'avoir dérobé la plus grande partie des idées qui ont fait sa réputation. Ces accusations banales, dont Rossini et Meyerbeer n'ont pas été exempts, sont très-fréquentes au delà du Rhin, et constituent une des infirmités de la critique allemande. En 1837, après la mort de Paër, Spontini fut nommé membre de l'Institut de France ; mais il ne vint se fixer à Paris qu'en 1842, après la mort du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III. Spontini a vécu depuis lors en France, faisant de fréquents voyages en Italie, où il est mort, le 24 janvier 1851, à Majolati, lieu de sa naissance.

Lorsque Spontini vint pour la première fois à Paris, au commencement de ce siècle, une grande révolution s'était

Digitized by Google

accomplie dans la musique dramatique. Après les chefs-d'œuvres de Gluck, après l'*Œdipe à Colone* de Sacchini, qui est de l'année 1786, Chérubini avait donné *Démophon* en 1788, *Lodoïska* en 1791, *Élisa ou le Mont Saint-Bernard* en 1795, *Médée* en 1797, et *les Deux Journées* en 1800; Méhul avait écrit *Euphrosine et Corradin* en 1790, *Stratonice*, et Lesueur avait obtenu un grand succès avec les *Bardes*, qui furent représentés dans le mois de juillet 1804. Ces ouvrages, d'un mérite très-différent, avaient tous cette qualité commune, qu'ils visaient à la couleur dramatique par le développement des masses chorales, par la complication des morceaux d'ensemble et la vigueur de l'instrumentation où le rhythme jouait un rôle inconnu jusqu'alors. Si Chérubini, le plus grand musicien de cette génération de hardis novateurs, se rapprochait évidemment de Mozart par la sérénité et la morbidesse de ses mélodies, par l'élégance de son harmonie, et surtout par la sobriété et l'élévation de style qui caractérisent l'auteur d'*Idoménée* et de *Don Juan*, Méhul était plus directement inspiré par Gluck, qui lui avait donné des conseils, et dont il reproduit l'accent pathétique et religieux aussi bien dans *Stratonice* que dans *Joseph*. C'est dans ce milieu de grands artistes qui avaient traversé la révolution, dont ils avaient subi l'influence, que parut Spontini, médiocre musicien, mais doué d'une organisation puissante, qui le rendait éminemment propre à ressentir fortement les idées et les passions du temps. Il n'est pas probable, en effet, que Spontini ait eu d'autres préoccupations que celle de s'assimiler, un peu au hasard, les formes et les couleurs qui répondaient le mieux à son tempérament passionné. Les œuvres de Gluck, particulièrement ses deux *Iphigénie* et son *Armide*, ont dû être les sources où le génie du jeune compositeur italien aura puisé cet enthousiasme créateur qui fait dire à tout artiste qui a trouvé sa voie : *Anch' io son pittore!* Tels étaient les

Digitized by Google

antécédents de Spontini, lorsqu'il reçut le poëme de *la Vestale*, dont le sujet, éminemment approprié au goût de l'époque et à la nature de ses facultés, fit jaillir de son cœur un chef-d'œuvre de passion.

L'ouverture est d'un beau caractère, et par certains détails d'instrumentation tels que le petit solo de clarinette dans l'allegro en *ré* majeur, accent mélodique qu'on retrouve dans l'introduction de *Tancredi*, on voit tout d'abord combien Rossini a été vivement impressionné par le chef-d'œuvre de son illustre prédécesseur et compatriote. Il n'est pas inutile non plus de faire remarquer qu'à la trente-cinquième mesure de ce même allegro en *ré* majeur, alors que les instruments à cordes attaquent vigoureusement le *fa* naturel, il y a dans ce passage et les mesures qui suivent une forte réminiscence de l'ouverture de *Don Juan*. Le début du premier acte, avec ces grands récitatifs qui précèdent l'air de Cinna, forme une belle et noble exposition. Le duo qui suit, entre Licinius et Cinna, — *Quand l'amitié seconde mon courage*, — n'a rien perdu, depuis quarante ans qu'on le chante dans tous les carrefours du monde, de la chaleur intense qui le pénètre et le vivifie. L'hymne du matin que chantent les vestales est tout à fait dans le style de Gluck, ainsi que l'air de la grande prêtresse, — *L'amour est un monstre barbare*, morceau vigoureux qui rappelle l'air de la haine dans l'*Armide* du grand réformateur du drame lyrique. Mais ce qui est profondément touchant, c'est la scène où Julia, restée seule sur le théâtre, se débat entre l'amour qu'elle éprouve pour Licinius et ses devoirs comme vestable. Quelle passion dans l'air admirable: *Licinius, je vais donc te revoir!* dont les cris douloureux se prolongent jusqu'à la marche triomphale qui annonce l'arrivée de Licinius! Non, cela ne vieillira pas, tant qu'il y aura sur la terre une âme pour comprendre et pour exprimer de tels sentiments.

Digitized by Google

Le second acte tout entier est un chef-d'œuvre dans un autre chef-d'œuvre. Nous ne ferons que rappeler le premier air de Julia, si pathétique et si plein de mouvements contraires, celui plus admirable encore en *ut* mineur, *Impitoyables dieux*, — avec un accompagnement *ostinato* qui en concentre la flamme et en double l'effet; l'air de Licinius : *Les dieux prendront pitié du sort qui nous accable*, — si touchant et si vrai; le duo fameux, — *Sur cet autel sacré*, — le trio entre Licinius, Cinna et Julia, avec le chœur qui vient s'enchevêtrer à la conclusion, et le finale enfin, morceau capital dans l'histoire de la musique dramatique, et qui a servi de modèle à tous les compositeurs qui sont venus depuis Spontini. Après la prière si touchante de Julia, *O des infortunés!* le grand prêtre attaque cette mélopée vigoureuse, *De ces lieux, prêtresse adultère*, qui rappelle sans doute un peu l'invocation de la haine dans l'*Armide* de Gluck, mais qui prépare admirablement la stretta en *mi* majeur, où tout le monde a reconnu le premier germe du finale du *Barbier de Séville*. Sans tomber dans les puérilités que nous reprochons à la critique allemande, il faut reconnaître que Rossini a été si vivement préoccupé de ce magnifique finale de *la Vestale*, qu'il en a retenu jusqu'à cette *pulsation* des seconds violons, que les premiers violons reproduisent quatre mesures après le commencement de la *stretta* à trois temps!

Le troisième et dernier acte, pour être moins important que les deux autres, n'en renferme pas moins encore de grandes beautés : d'abord l'air de Licinius, indigné des préparatifs de mort qu'il aperçoit dans le champ d'exécration où se passe la scène; l'air de Cinna, plein de chaleur et plus développé que le précédent; l'admirable duo entre Licinius et le grand prêtre, où les caractères de ces deux hommes si diversement émus sont dessinés avec autant d'énergie que de vérité, sans que la phrase mélodique cesse jamais d'être facile

Digitized by Google

et naturelle; le chœur des jeunes filles qui accompagnent la victime; l'air divin, dans lequel Julia exprime la constance de son amour, *Toi, que je laisse sur la terre;* — le finale en *re* mineur et le chœur d'allégresse en *si* bémol dont Rossini s'est également souvenu dans *Moïse*.

On voit par cette courte analyse que *la Vestale* justifie largement l'admiration qu'elle a excitée en Europe pendant trente ans, et dont la reprise vient d'avoir lieu devant un public presque indifférent. A quelle cause faut-il attribuer ce triste résultat? A l'exécution d'abord; ni l'orchestre, ni les chœurs, ni aucun des artistes qui y ont pris part n'ont compris cette musique grandiose, simple et passionnée, où les points d'orgue, les exclamations ambitieuses et les artifices de vocalisation sont complétement bannis. Mademoiselle Cruvelli dans le rôle de Julia, qui a été créé dans l'origine avec un si grand éclat par madame Branchu, a justifié toutes nos prévisions. Eût-elle la sensibilité que la nature lui a refusée, elle n'a point encore assez de goût et d'intelligence dramatique pour exprimer la passion ardente, mais contenue, de la jeune vestale. Non-seulement mademoiselle Cruvelli n'articule pas suffisamment les syllabes de chaque mot, qu'on entend à peine, mais elle brise incessamment la ligne sévère de cette belle et large déclamation par des liaisons continuelles qui *empâtent* l'oreille et transforment l'effet dramatique en un *miaulement* insupportable. Comment ne s'est-il pas trouvé à l'Opéra un homme de goût, pour avertir mademoiselle Cruvelli de ce défaut choquant qu'il serait facile de corriger? M. Roger, qui a perdu depuis longtemps la fraîcheur et la souplesse de sa jolie voix de ténor, est fort mal à l'aise dans le rôle de Licinius, qui exigerait, pour être chanté comme l'auteur l'a compris, un style que M. Roger n'a jamais eu et une voix de baryton élevé comme celle que possédait Laïs ou M. Massol. Il n'y a vraiment qu'un élève du Conservatoire,

Digitized by Google

M. Bonnhée, qui ait chanté avec intelligence le rôle de Cinna, et particulièrement l'air du premier acte.

Il ne faut pourtant pas se dissimuler que, si *la Vestale* eût été reprise avec le respect et les soins que l'administration de l'Opéra devrait toujours avoir pour les chefs-d'œuvre de son répertoire, il serait encore douteux qu'elle pût se soutenir longtemps devant la génératiou actuelle. Les ouvrages dramatiques ne vivent pas seulement par la peinture vraie et saisissante des passions et des sentiments éternels du cœur humain, mais aussi par les idées qu'ils éveillent et qu'ils flattent au moment de leur apparition, par les courants de mœurs et d'opinion qu'ils trouvent sur leur passage. Pour quelques chefs-d'œuvre impérissables doués d'une éternelle jeunesse que leur communique l'idéal qui les a conçus, il y a des milliers de canevas dramatiques qui ne survivent guère aux passions contemporaines dont ils étaient l'écho. Il y a un peu de cette infirmité dans *la Vestale* de Spontini.

D'abord le sujet de la fable n'est plus dans nos goûts. Les mêmes situations et les mêmes caractères transportés dans le monde chrétien nous toucheraient davantage. *La Vestale* est une conception dramatique trop simple et trop uniforme pour un public habitué aux poëmes variés et intéressants comme ceux de *la Muette*, de *Robert le Diable* et de *la Juive*.

La musique de Spontini se ressent tout naturellement de cette uniformité du poëme, dont elle exprime si admirablement les situations. Ces airs et ces duos trop nombreux, ces beaux chœurs, cet incomparable finale du second acte et ces grands récitatifs qui les relient ensemble sont toujours d'un accent solennel et pathétique qui fatigue à la longue, et dont on voudrait être distrait par quelques rayons de fantaisie et de lumière moins intense. L'instrumentation de *la Vestale*, qui fut un si grand événement pour l'époque où elle apparut, a un peu vieilli depuis que Rossini, Weber et Meyerbeer sont

Digitized by Google

venus vivifier et multiplier les couleurs de ce vaste domaine. Les premiers et seconds violons, ainsi que tous les instruments à cordes, sont écrits trop bas pour des oreilles habituées à la puissante sonorité de *Moïse*, de *Guillaume-Tell* et *Robert le Diable*. Spontini d'ailleurs ne sait point varier assez les formes de ses accompagnements : lorsqu'il tient un dessin rhythmique, il ne le quitte pas jusqu'à la fin du morceau, et l'on comprend que cette persistance des mêmes combinaisons ne soit pas de nature à égayer le fond du tableau.

M. Sainte-Beuve, avec la sagacité qui le caractérise, a dit, en parlant de Napoléon comme écrivain : « Toute âme forte et grande, aux moments où elle s'anime, peut se dire maîtresse de la parole, et il serait bien étrange qu'il n'en fût pas ainsi. Une pensée ferme et vive emporte nécessairement avec elle son expression. » Spontini est un exemple frappant de cette vérité, qu'une âme fortement émue emporte avec elle l'expression qui lui est nécessaire, et qu'elle peut, dans une situation donnée, enfanter même un chef-d'œuvre. Telle est la signification de *la Vestale*, qui a fait la fortune de Spontini et qui renferme, on peut le dire, la quintessence de son génie. Italien de naissance, musicien d'instinct, élevé à Naples sous les yeux de Piccinni et de Cimarosa, ardent, passionné et plein d'ambition, il vient s'établir en France juste au moment où la société raffermie se dégage des décombres de la révolution. Exalté lors de son premier séjour en France par les événements et par les œuvres de Gluck, qui lui révélaient sa propre énergie, Spontini a composé laborieusement, et un peu avec l'aide de tout le monde, une partition admirable où les belles formes de la mélodie italienne sont rehaussées par une instrumentation puissante, reliées ensemble par l'esprit dramatique et le goût sévère de l'école française. L'œuvre de Spontini forme la transition entre Gluck et Rossini, dont elle a évidemment éveillé la fantaisie. C'est là d'ailleurs le

Digitized by Google

seul rapprochement qu'il soit possible d'établir entre les deux compositeurs italiens, car, qui donc pourrait être égalé au merveilleux génie qui a fait l'*Italiana in Algieri*, la *Cenerentola*, *il Barbiere di Siviglia*, la *Gazza Ladra*, *Otello*, la *Donna del Lago*, *Semiramide*, le *Comte Ory*, le *Siége de Corinthe*, *Moïse*, *Guillaume-Tell* et dix autres partitions où la divination de l'harmonie et de l'art d'écrire est à la hauteur de l'inspiration. Je ne parle pas de celui qui a mis au monde *Don Juan*, puisqu'il n'y a qu'un Dieu et que Mozart est son prophète.

Toutes les fois que dans le domaine de la science, ou dans celui de l'imagination, on parvient à découvrir une loi de la nature ou à donner la vie à une forme nouvelle du sentiment, on a droit à la qualification suprême d'homme de génie. Mais si tous les génies sont égaux par l'élévation du but qu'ils ont atteint, ils diffèrent entre eux par la grandeur de l'horizon qui borne leur empire. Dieu ne demande au pécheur qu'une bonne pensée pour lui ouvrir les trésors de sa miséricorde, et une œuvre bien conçue suffit à l'humanité pour sauver un de ses membres de l'oubli éternel. Spontini vivra donc parce qu'il a fait *la Vestale*, l'une des belles et grandes partitions de la musique moderne.

Digitized by Google

REGINA MINGOTTI

Quel est le poëme, quel est le roman qui présente un ensemble d'épisodes plus variés et plus intéressants que la biographie des virtuoses célèbres ! Si l'art est un enchantement perpétuel de l'esprit et du cœur, et si la musique, comme les plantes généreuses, se nourrit des sucs les plus exquis et plonge ses racines dans les sources les plus profondes de la vie, les interprètes admirés des conceptions du génie sont des espèces de demi-dieux qui renferment dans leur sein toutes les passions du ciel et de la terre.

Aussi quels orages, quelles catastrophes on voit éclater sur l'empyrée où s'agitent ces monstres charmants ! Comme ils s'aiment, comme ils se haïssent et comme ils se précipitent tour à tour du haut de la céleste demeure. C'est une suite de métamorphoses les unes plus étonnantes que les autres. Et telle qui aujourd'hui fait trembler l'Olympe d'un coup de sa prunelle, gémira demain au fond du Tartare. En racontant l'histoire des cantatrices célèbres où se trouvent accumulées les plus grandes vicissitudes de la fortune, on pourrait s'écrier avec l'Arioste :

> Le donne, i cavalier, l' arme, gli amori,
> Le cortesie, l' audaci imprese io canto,

Regina Mingotti, dont le nom de famille était Valentini, est née à Naples dans l'année 1728. Son père, officier allemand au service de l'Autriche, ayant été obligé de se rendre dans la capitale du royaume des Deux-Siciles, y conduisit sa femme, qui était alors dans un état éminemment intéressant,

Digitized by Google

et qui, peu de mois après son arrivée, donna le jour à l'une des plus adorables enchanteresses du XVIIIe siècle. Elle avait à peine dix mois lorsque son père reçut l'ordre de quitter Naples pour aller prendre garnison dans la ville de Graetz en Silésie.

Restée orpheline de très-bonne heure, Regina Mingotti fut confiée aux soins d'un oncle, qui la mit dans un couvent des Ursulines de la ville de Graetz. Dans ce couvent des Ursulines, comme dans celui où fut élevée Angelica Catalani, on y faisait beaucoup de musique, on y chantait les jours de fête des chorals et surtout des *litanies* à la Vierge qui produisirent un grand effet sur le cœur de la jeune fille, qui alla un jour, tout en larmes, demander à l'abbesse la permission d'apprendre à chanter.

L'abbesse, qui paraît avoir été une femme intelligente, lui répondit qu'elle était très-occupée, et qu'on verrait plus tard; puis, s'étant informée du caractère et des dispositions de Regina, elle la fit venir et lui promit de lui donner tous les jours une demi-heure de leçon, à condition qu'elle serait sage et studieuse. Les premières leçons de l'abbesse furent données sans aucune espèce d'instrument. Assise devant une table, elle faisait entonner à sa jeune élève les intervalles qu'elle lui désignait, et cette méthode judicieuse qu'on pratiquait aussi dans toutes les anciennes écoles d'Italie, produisit en peu de temps les meilleurs résultats.

Lorsqu'elle fut suffisamment exercée dans l'attaque des intervalles purs et dans la pose de la voix, Regina chantait des petits duos avec l'abbesse, qui faisait la seconde partie. Elle apprit aussi les principes de l'harmonie, et, après la mort de son oncle, qui avait résolu d'en faire une religieuse, elle quitta le couvent des Ursulines, où elle avait reçu une si bonne instruction. Elle avait alors quatorze ans. Regina se rendit dans sa famille, qui probablement devait habiter la ville de

Digitized by Google

Dresde, car tout est mystérieux dans l'histoire de ces merveilleuses sirènes.

Sa mère et ses sœurs, qui vivaient assez péniblement de leur travail, ne furent pas très-heureuses de voir accroître leurs charges d'une jeune fille qu'elles croyaient établie pour toujours, et qui revenait avec une éducation si différente de la leur. Elles lui reprochaient sa paresse, parce que Regina, qui avait déjà trempé ses lèvres dans la coupe enchantée, répugnait aux soins vulgaires du ménage. Aussi, après quelques années de luttes intestines, Regina, pour échapper à la tyrannie de sa famille, consentit à épouser le vieux Mingotti, qu'elle détestait, et dont il ne paraît pas qu'elle se soit jamais beaucoup souciée. Ce Mingotti était un Vénitien qui dirigeait le théâtre de Dresde. Fier de trouver dans sa jeune femme une voix et des dispositions qui promettaient un bel avenir, il en parla à Porpora, qui était alors attaché à la cour de Saxe. Cet homme illustre, qui avait déjà formé les plus célèbres virtuoses de l'Italie, parmi lesquels il suffira de nommer Farinelli et Caffarelli, donna des leçons à la Mingotti, dont le talent grandit rapidement sous la direction d'un maître si consommé. Déjà la renommée naissante de la Mingotti se répandait dans la ville de Dresde, et parvint jusqu'aux oreilles du roi de Pologne, qui voulut l'entendre.

Elle chanta devant ce monarque fastueux et connaisseur, avec un tel succès, qu'il éveilla la jalousie de la fameuse Faustina, dont nous avons déjà parlé. Hasse, qui était en grande faveur à la cour de Dresde, et qui luttait avec avantage contre le vieux Porpora, affaibli par l'âge et les chagrins, s'écria en apprenant le succès de la nouvelle élève de son rival : *C'est la dernière ressource qui reste à ce pauvre Porpora.* Peu de temps après son apparition à la cour de Saxe, la Mingotti fut engagée au grand théâtre de Naples, où elle débuta par le rôle d'Aristea de l'*Olympiade* de

Digitized by Google

Galuppi. Monticelli, sopraniste célèbre, remplissait celui de Megacle. Le succès de la Mingotti, dans une ville qui était le rendez-vous des plus habiles virtuoses de l'Italie, fut éclatant et se répandit dans toutes les cours de l'Europe. De toutes parts, on lui adressa les propositions les plus avantageuses, qu'elle fut obligée de refuser pour se rendre à Dresde.

C'était en 1748. Hasse écrivait alors son opéra de *Demofoonte*, où sa femme Faustina devait chanter à côté de la Mingotti. En bon époux qu'il était, et en sa qualité de maître de chapelle, il pensa qu'il n'y aurait pas de mal de jouer un petit tour de sa façon, afin de faciliter le triomphe de sa chère Faustina sur sa rivale, qui n'avait alors que vingt ans à peine. Il composa donc un air tout rempli de fleurs mélodiques, les unes plus séduisantes que les autres; mais ces fleurs perfides cachaient un précipice où devait tomber inévitablement l'innocente victime. Cet air, d'une expression pathétique et tendre, était accompagné par des *pizzicati* de violons et des autres instruments à corde qui produisaient un effet semblable au *tic-tac* d'un petit moulin. Lorsque Hasse présenta à la Mingotti, le sourire sur les lèvres, cet air qu'il avait travaillé avec le plus grand soin, la *primadonna* soupçonna le piége qu'on lui tendait.

Sans laisser apercevoir au *maestro* qu'elle avait deviné sa fourberie, la Mingotti se mit à étudier le morceau en combinant ses effets de manière à neutraliser les terribles *pizzicati*. Son succès fut aussi éclatant qu'inattendu, et l'air *Se tutti i mali miei*, qui devait la perdre, devint l'occasion de son plus beau triomphe. Toute la cour et la Faustina elle-même, rendirent hommage à son talent. L'ambassadeur d'Angleterre, sir Charles William, qui avait trempé dans le complot ourdi contre la Mingotti, car il y a longtemps que messieurs les diplomates anglais conspirent contre l'harmonie des pays

Digitized by Google

où ils se trouvent; sir Charles William voulut réparer ses torts en proclamant tout haut l'admiration que lui inspirait une si grande manière de chanter et de dire le récitatif. On reconnaissait dans la Mingotti une digne élève de Porpora.

La Mingotti, se trouvant dégagée avec la cour de Saxe, accepta les propositions qui lui étaient faites par la cour de Madrid, où elle se rendit en 1752. Elle y trouva le sopraniste Gyzzielo et le célèbre Farinelli, qui était à la fois directeur de l'Opéra et favori tout-puissant du roi. Il paraît que Farinelli était un directeur sévère, très-jaloux de son autorité et des rossignols qu'il faisait venir à grands frais pour l'amusement du triste roi son maître. Il ne voulait pas, par exemple, que la Mingotti chantât devant personne; il exigeait même qu'elle n'étudiât jamais ses morceaux dans une chambre dont les fenêtres donneraient dans une rue. La femme d'un grand d'Espagne qui se trouvait dans une position qui, ordinairement, attendrit les cœurs les plus farouches, désirait ardemment entendre chanter la Mingotti.

Elle s'adressa à Farinelli, qui refusa tout net, le cruel! Il fallut avoir recours à la toute-puissance royale, pour obtenir cette faveur. Regina Mingotti resta deux ans en Espagne, d'où elle se rendit à Londres, en passant par Paris, dans l'année 1754. Haendel vivait encore, et ses infirmités et sa vieillesse n'avaient pas mis un terme à la division des partis qu'avait fait naître la lutte de ce grand homme contre le théâtre que soutenaient les ennemis de la cour.

On s'y disputait toujours pour un point d'orgue, pour un trille, pour un *gorgheggio* qui était plus ou moins bien battus et conformes aux vrais principes de l'art. Chaque parti avait ses virtuoses favoris, les uns préférant le style de bravoure, les autres le chant expressif et *di portamento*. La Mingotti débuta à Londres par le rôle d'Aristea de l'*Olym-*

Digitized by Google

piade de Galluppi, qu'elle avait déjà chanté à Naples. Elle parut ensuite dans un opéra de Hasse, *Ipermnestra*, où il y avait un air : *Tu sai ch' io sono amante*, qu'elle disait d'une manière adorable. Dans l'*Andromaca*, de Jomelli, se trouvait aussi un morceau expressif : *Eccoti il figlio*, qui faisait ressortir les qualités éminentes de cette cantatrice. Mais le vrai triomphe de la Mingotti, à Londres, aussi bien que dans les autres villes de l'Europe, c'était toujours l'air du *Demofoonte* de Hasse dont nous avons parlé plus haut : *Se tutti i mali miei*. Burney assure que cet air était d'un style élevé et touchant, et tout à fait propre à faire ressortir le talent vigoureux de la cantatrice.

Après un séjour de quelques années en Angleterre, madame Mingotti, qui avait commis la faute de prendre la direction du Théâtre-Italien avec le violoniste Giardini, parcourut successivement les principales villes de l'Italie, mais elle retournait constamment à Dresde, qui a été son lieu de refuge tant qu'a vécu le roi Auguste de Pologne, son protecteur. En 1772, Burney a rencontré madame Mingotti à Munich, où elle vivait dans une honorable indépendance. Sa voix était encore fraîche et sa manière de chanter toujours admirable. C'est alors qu'elle lui a raconté l'histoire de sa vie, qu'il a consignée dans son voyage, d'où nous avons tiré les éléments de cette biographie. Madame Mingotti est morte, en 1807, à Neubourg sur le Danube, où elle s'était retirée, âgée de soxante-dix-neuf ans. Son portrait, peint au pastel par la Rosalba, se trouve dans la galerie de Dresde. Elle y est représentée tenant un papier de musique à la main.

Madame Mingotti était une femme très-distinguée et fort instruite. Elle parlait élégamment le français, l'italien et l'allemand ; elle entendait aussi l'anglais et l'espagnol, et n'était pas étrangère à la langue latine. Sa conversation était variée et intéressante. Elle s'exprimait avec feu, et ses juge-

Digitized by Google

ments sur la musique étaient pleins de finesse et de profondeur. Elle avait beaucoup réfléchi sur les principes de son art, dont elle connaissait parfaitement l'histoire. Burney assure que c'était un charme que d'entendre cette cantatrice célèbre développer ses idées sur la musique et sur l'art de chanter. Peut-être ne faisait-elle que reproduire les principes de son illustre maître, le vieux Porpora. Il paraît que la voix de madame Mingotti était un mezzo soprano, plus forte qu'étendue, et d'un timbre pénétrant.

D'une taille moyenne et replète, d'un visage agréable, mais dont les traits étaient plus accentués que délicats, elle réussissait mieux dans les rôles d'hommes que dans ceux de femmes. Elle jouait avec beaucoup d'intelligence, et ses gestes étaient remplis de noblesse et de vérité. Bien que sa voix ne manquât pas de flexibilité, car c'était alors une qualité indispensable à tout grand virtuose, son véritable talent était l'expression des sentiments. Comme cantatrice de bravoure, elle n'aurait pu lutter avec avantage contre la Faustina, dont le gosier passait pour une merveille dans un temps où ce genre de merveilles était pourtant assez commun; mais la Mingotti était supérieure à sa rivale par l'élévation du style et par la manière dont elle disait le récitatif.

Il ne faut pas oublier que les opéras sérieux qui ont précédé l'avénement de Gluck, ne renfermaient guère qu'une ou deux situations intéressantes, qui avaient toujours pour objet la peinture des peines et des plaisirs de l'amour.

L'art n'avait pas encore pénétré dans toutes les profondeurs du cœur humain, les passions compliquées et savantes étaient encore endormies, et la musique ne faisait que flotter à la surface de l'âme, dont elle traduisait seulement les désirs tempérés. Qu'on se figure donc une action des plus simples, où l'on ne voyait paraître que deux, trois ou quatre personnages tout au plus. Un orchestre composé des seuls instru-

Digitized by Google

ments à cordes renforcés par un cor, une trompette, une flûte et un hautbois; avec ces éléments et des virtuoses comme la Faustina et la Mingotti, on remuait, on bouleversait toute l'Europe. On jugerait mal de l'effet que devaient produire les drames de Métastase, mis en musique par Galuppi, par Jomelli ou Piccinni, en lisant seulement les partitions de ces maîtres.

Il faut rétablir par la pensée tout ce qui faisait alors le charme d'un opéra italien. Un public élégant, instruit et désœuvré, qui venait chercher au théâtre les émotions que, fort heureusement, il ne trouvait pas dans les soucis de la vie politique; des femmes adorablement folles qui ne pensaient qu'à la seule chose sérieuse de ce monde, c'est-à-dire *a fare all' amore;* des virtuoses incomparables qui avaient passé dix ou quinze ans de leur vie à rompre la roideur de leur organe, à limer chaque son et chaque syllabe, qu'ils exhalaient ensuite tout parfumés de mélodie et de volupté.

Se figure-t-on un duo chanté ainsi par la Faustina et la Mingotti! On se roulait, on s'extasiait. Pour moi, je le dis à ma très-grande honte, je donnerais bien des chefs-d'œuvre de la musique moderne pour entendre chanter à la Mingotti cet air de *Demofoonte* avec lequel elle a fait pleurer toute l'Europe :

Se tutti i mali miei.

Digitized by Google

DE L'ENSEIGNEMENT DU PIANO.

L'art de jouer du piano a fait de grands progrès depuis cinquante ans. Il a suivi nécessairement les transformations de la musique moderne, et celles non moins considérables qui ont perfectionné le mécanisme de l'instrument. Le *clavecin* du XVIIIe siècle, pour lequel Emmanuel Bach, Haydn, Mozart et Clementi ont écrit leurs délicieux et immortels chefs-d'œuvre, ayant fait place au *piano forte* de Stein et de Sébastien Érard, les compositeurs se sont empressés de mettre à profit les nouveaux moyens d'expression qu'on leur offrait, et les œuvres de Cramer, de Steibelt et de Hummel marquent, au commencement du siècle, une phase nouvelle dans l'art de jouer du piano. Le génie pathétique et grandiose de Beethoven, celui de Weber hardi, touchant et chevaleresque, ont suscité une école de virtuoses qui s'est fait remarquer par l'éclat, l'audace et la puissance de l'exécution. MM. Liszt et Thalberg sont les représentants illustres de cette école qui est à l'art du piano ce que Paganini a été à l'art du violon. Tout se tient et tout s'enchaîne dans l'histoire de la musique. Le mécanisme en se perfectionnant excite le génie, et les inspirations des grands maîtres forcent le mécanisme à trouver de nouveaux moyens d'expression. Depuis le *tympanon* grossier du moyen âge, depuis le *clavicorde*, la *virginale*, l'*épinette* et le *clavecin*, qui ont précédé les beaux instruments des Érard et des Pleyel, qui sont aujourd'hui dans toutes les maisons, la musique n'a cessé de suivre ou de devancer ces transformations matérielles de l'une des plus heureuses inventions de l'esprit humain.

Digitized by Google

Au-dessous des génies créateurs qui ouvrent à l'art musical des horizons nouveaux, et à côté des grands virtuoses qui interprètent leurs œuvres, il y a des hommes modestes qui, voués par goût à l'enseignement, répandent la lumière et les bons principes et sont dignes, à ce titre, de fixer l'attention de la critique. Parmi les nombreux artistes qui se sont distingués en France dans la carrière si difficile de l'enseignement, il est juste de placer M. Henri Lemoine. Né à Paris le 21 octobre 1786, Henri Lemoine qui était le quatrième fils d'un éditeur de musique fort estimé, entra au Conservatoire de musique dans le mois de mai 1798. Il eut pour premier maître de solfége Mathieu, et Nicodami lui donna des leçons de piano jusqu'au moment où il fut admis dans la classe de M. Adam. Quelque temps après, M. Lemoine entra aussi dans une classe d'harmonie dont la connaissance est indispensable à un bon professeur de piano. Il reçut successivement des conseils de Berton, d'Eler, de Dourlen et de Catel, qui n'avaient point de principes communs et dont la méthode n'était fondée que sur des faits d'expérience. Cette fluctuation de règles contradictoires, jointe à une maladie que fit alors M. Lemoine, retardèrent ses progrès dans l'étude de l'harmonie qu'il dut recommencer plus tard sous la direction de M. Reicha, auquel M. Lemoine reconnaît devoir les connaissances qu'il possède dans l'art de la composition. En 1803 M. Lemoine remporta, au concours, le second prix d'harmonie, et l'année suivante le second prix de piano, dont le premier prix lui fut décerné en 1809. Agé de vingt-trois ans, M. Lemoine, qui venait enfin de voir couronner ses efforts, quitta le Conservatoire et se voua dès lors à l'enseignement. A la mort de son père, arrivée au mois d'avril 1817, M. Lemoine lui succéda comme éditeur de musique. Cette double qualité d'éditeur et de professeur estimé, a permis à M. Lemoine d'étendre ses relations dans le monde et de juger par

Digitized by Google

lui-même du mérite des ouvrages qu'il consentait à publier. C'est à lui qu'on doit les premiers ouvrages d'Hérold, ceux de M. Herz et la plus grande partie des œuvres de M. Bertini, dont il a su apprécier le talent et deviner le succès. Comme compositeur, M. Lemoine a publié une foule de pièces et de sonatines agréables fort heureusement appropriées à l'enseignement, des solféges élémentaires à une et deux voix, un traité pratique d'harmonie et une méthode pratique pour le piano, dont la première édition, qui parut en 1827, s'est tirée jusqu'à six mille exemplaires. Cette méthode, qui en est aujourd'hui à sa cinquième édition, mérite de fixer notre attention.

Il existe un nombre considérable de méthodes de piano. Il y a peu d'artistes célèbres, ou de compositeurs estimés, qui n'aient cédé au désir de publier un ensemble d'observations et d'exercices plus ou moins bien appropriés au but qu'ils voulaient atteindre, car il ne suffit pas d'être un habile exécutant ni même un musicien de génie pour avoir les qualités nécessaires à l'enseignement. On pourrait presque affirmer que l'enseignement exige un ordre de facultés qui sont incompatibles avec celles d'un virtuose ou d'un compositeur original. Sans remonter à la *dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin* que Rameau publia en 1732, on peut assurer que le premier ouvrage élémentaire qui ait eu grand succès en France, est *le cours d'éducation pour le piano* de Louis Félix Despréaux, accompagnateur à l'École royale de chant fondée en 1771, et qui fut ensuite professeur de piano au Conservatoire de musique. La méthode de Despréaux, qui est divisée en cinq parties, régna presque exclusivement dans le commerce jusqu'à la publication, en 1796, de *l'Art de toucher le piano forte* de Viguerie, qui a obtenu un succès prodigieux qui n'est point encore épuisé. A ces essais informes qui ont eu leur utilité succéda,

Digitized by Google

en 1802, la *méthode nouvelle pour piano* de Louis Adam, qui fait époque dans l'histoire de l'enseignement et qui peut être considérée comme l'ouvrage classique du Conservatoire. Supérieure à toutes celles qui avaient paru en France sur le même sujet, la méthode d'Adam, dont il s'est vendu plus de vingt mille exemplaires, se distingue par de bons principes sur le doigté, par un goût excellent, le choix des morceaux qui servent d'exemple, et par un ensemble de qualités précieuses qui en font un ouvrage qu'on pourra toujours consulter avec fruit. Ce coup d'œil rapide jeté sur l'histoire de l'enseignement du piano en France, nous fait mieux comprendre la distance qui sépare les essais de Despréaux et de Viguerie, de la méthode d'Adam et de celle de M. Lemoine son élève.

Toute méthode ayant pour objet d'apprendre à jouer d'un instrument quelconque, se divise en deux parties bien distinctes : la partie purement technique où sont exposées les règles du mécanisme, et la partie qu'on peut appeler esthétique, et qui vise à diriger le goût de l'élève et à lui donner le sentiment des beautés de l'art. Les méthodes diffèrent entre elles par les principes sur le mécanisme qui caractérise la nature de chaque instrument, tandis qu'elles se ressemblent beaucoup par les idées qui s'adressent au goût et à l'intelligence de l'artiste. C'est ainsi qu'il y a dans la littérature la grammaire proprement dite qui enseigne les règles de la syntaxe d'une langue particulière, et puis cet ensemble de principes de tous les temps et de tous les pays, parce qu'ils expriment des vérités générales de la raison et du sentiment. Or, tout instrument, quelle que soit l'étendue de son échelle et la complication de son mécanisme, n'étant après tout qu'une imitation plus ou moins parfaite de la voix humaine, il résulte que l'art de bien chanter est le but suprême où doivent tendre les efforts de tous les virtuoses. Mais avant que l'élève puisse aborder la

Digitized by Google

partie esthétique ou morale de l'art, il est absolument nécessaire qu'il connaisse la langue qu'il veut parler, et qu'il ne soit arrêté par aucune difficulté matérielle du mécanisme. La confusion de ces deux ordres d'étude ne produira jamais que de mauvais musiciens ou des virtuoses incapables d'exprimer les sentiments que leur inspire la musique des maîtres.

Il peut donc exister deux espèces de méthode : l'une générale, qui embrasse toutes les parties de l'art, depuis les plus simples notions jusqu'aux considérations les plus élevées sur le style et l'expression ; l'autre plus spécialement consacrée à l'étude du mécanisme, n'ayant d'autre prétention que de former de bons élèves qui puissent franchir la distance qui sépare l'ordre matériel de l'ordre moral. Tel est le caractère qui distingue la méthode de Louis Adam de celle de M. Lemoine, qui en est pour ainsi dire la préparation. M. Lemoine l'avoue d'ailleurs avec une modestie qui honore son caractère. « Je n'ai point la prétention, dit-il dans l'avertissement mis en tête de la première édition de sa méthode, de l'assimiler aux grandes méthodes si justement célèbres, surtout à celle de mon maître Louis Adam. Mon ouvrage présente seulement une classification d'exercices gradués plus méthodique et plus complète que les petits ouvrages du même genre connus jusqu'à ce jour. »

En effet, telles sont les qualités solides qui distinguent la méthode de M. Lemoine. Elle est divisée en deux parties. Après avoir exposé avec beaucoup de clarté les premiers éléments de la lecture musicale en une suite de tableaux qui parlent aux yeux de l'élève et lui donnent en même temps la connaissance du clavier, le professeur entre en matière et dans une succession d'exercices parfaitement gradués, il aborde les difficultés du mécanisme et celles du doigté dont il expose les principes avec une grande sobriété de paroles. La seconde partie s'ouvre par des exercices plus compliqués,

Digitized by Google

par des gammes sur les douze degrés de l'échelle musicale, par de nouveaux exercices très-ingénieusement combinés sur les différents agréments, et l'ouvrage se termine par des conseils sur la direction à donner à l'étude du piano, et par un catalogue raisonné des morceaux faciles et progressifs qu'il convient de mettre sous les yeux des élèves.

Cinquante petites études faciles ont été aussi composées par M. Lemoine, pour faire suite à sa méthode de piano et pour servir d'introduction aux études de M. Bertini.

Le traité d'harmonie théorique et pratique que M. Lemoine a dédié à Reicha, dont il suit les principes pour la classification des accords, est le complément de sa méthode de piano. N'ayant d'autre but que d'apprendre aux élèves à préluder avec goût et à se rendre compte des beautés qu'ils découvrent dans la musique des grands maîtres, M. Lemoine a su développer, dans une série d'exercices bien conçus, les principales lois de la modulation et de l'accompagnement. C'est aussi par la clarté, le naturel de la mélodie et la graduation des exemples, que se recommande le solfége à deux voix que M. Lemoine a publié avec le concours de M. Carulli.

L'enseignement est un art difficile qui exige un ensemble de qualités qui tiennent autant au caractère de l'homme qu'aux connaissances du professeur.

Savoir se mettre à la portée des élèves, graduer ses conseils sans brusquerie, être clair et sobre de paroles inutiles, adoucir la rigueur des principes par des encouragements qui excitent l'émulation sans éveiller trop tôt la vanité de briller, insister avec douceur sur les moindres détails qui regardent le mécanisme, s'avancer lentement et avec prudence, ne rien négliger de ce qui peut éclairer l'enfant qui vous écoute, et ne lui laisser franchir le seuil du monde moral qu'après s'être bien assuré qu'il possède l'habileté nécessaire pour exprimer toutes les nuances de style et de sentiment, voilà quelles sont

Digitized by Google

les qualités précieuses qui constituent un bon professeur de piano et qui ont fait aussi la réputation de M. Lemoine.

Homme très-honorable, plein d'activité et de zèle, de goût et de connaissances solides, M. Lemoine, en bornant son ambition à l'enseignement de la partie technique du mécanisme, a parfaitement compris quelle était la base de tout l'édifice, et qu'avant de parler la langue des maîtres, il fallait que l'élève apprît les règles de la grammaire. « Ils se trompent ceux qui attendent de moi une méthode longuement développée sur l'art de jouer du clavecin, dit Emmanuel Bach dans l'ouvrage remarquable qu'il a publié sur ce sujet il y a plus d'un siècle ; j'ai cru mériter plus de reconnaissance en enseignant les difficultés du clavecin par des exemples courts, faciles et agréables [1]. » Il ajoute quelques pages après : « Celui-là saura bien toucher du clavecin, qui aura reçu quelques notions de l'art de chanter, et qui aura eu l'occasion d'entendre souvent de bons chanteurs. » Cette vérité n'a point échappé à M. Adam, qui dit aussi dans sa méthode : « Que l'élève s'applique donc, après avoir appris à fond les règles du doigté, à ne produire que de l'effet dans tout ce qu'il exécutera ; qu'il ne touche jamais une note sur le piano sans qu'elle lui dise quelque chose..... C'est en imitant la manière de chanter des grands maîtres sur tous les instruments, c'est en imitant, autant que possible, les diverses inflexions de la voix, le plus riche et le plus touchant de tous, que l'élève parviendra à exprimer les phrases de chant qui seules font le charme de la musique, et sans laquelle on ne produira jamais qu'un bruit aussi insipide qu'insignifiant. » Il y a longtemps, comme on le voit, que les maîtres sont d'accord sur cette grande vérité, que le mécanisme du piano, comme de tout

1. Voyez : *Essai sur la vraie manière de toucher du clavecin*, par Charles-Philippe-Emmanuel Bach, publié à Berlin en 1752, et dont la troisième édition parut à Leipzig en 1787.

Digitized by Google

autre instrument, ne doit être que l'accessoire matériel de l'expression morale; Bach le dit en propres termes : « C'est un préjugé de croire que l'art de toucher du clavecin consiste dans la difficulté vaincue ! » Il ajoute cette réflexion remarquable : « Je crois que dans l'art de jouer du clavecin comme de tout autre instrument, il faut unir la clarté et l'élégance du goût français au charme du chant italien. » Tels sont aussi les principes de l'école d'Adam dont M. Lemoine est l'un des meilleurs élèves.

Par ses travaux divers sur l'enseignement de la musique, par sa méthode de piano et son traité d'harmonie qui en est le complément, par ses publications judicieuses comme éditeur et sa nombreuse clientèle comme professeur, M. Lemoine est l'un des artistes qui, en dehors du Conservatoire, ont le plus contribué à la propagation des saines doctrines. Après une longue et laborieuse carrière couronnée de succès, M. Lemoine a la consolation de voir son nom et son école entourés de l'estime qu'ils méritent à tous égards.

Il serait difficile d'énumérer toutes les méthodes de piano qui ont été publiées en France depuis cinquante ans. Kalbrenner, Herz, Bertini, Zimmermann, Thalberg, madame de Montgeroult et un grand nombre de virtuoses et de professeurs, plus ou moins célèbres, ont consigné le résultat de leur expérience sur un art difficile, dont M. Fétis a résumé et discuté les principes dans sa *Méthode des méthodes de piano*, ouvrage plein d'érudition qu'on devra toujours consulter.

Digitized by Google

RÉFLEXIONS DIVERSES SUR LES BEAUX-ARTS

PAR TOEPFER.

(février 1851.)

On l'a dit bien souvent, tous les arts se tiennent par la main et tous sont soumis aux mêmes principes de vérité. Ils ne diffèrent entre eux que par les procédés matériels qu'ils emploient pour rendre la portion de vérité qui leur est accessible. Prenez la Rhétorique d'Aristote, l'Art poétique d'Horace, celui de Boileau, ou n'importe quel traité particulier sur la peinture et sur la musique, et vous trouverez partout les mêmes lois s'appliquant à des langages différents. Voici par exemple un livre ingénieux rempli de réflexions fines et souvent profondes sur la peinture et sur les arts du dessin en général; eh bien! la plus grande partie des observations de Toepfer sur l'art qu'il aimait et dont il connaissait les moindres détails sont parfaitement applicables à la musique. Qu'est-ce, par exemple, que le dessin académique? « La langue académique, répond Toepfer, langue de formules élégantes mais froides, pures mais uniformes, cette langue en honneur sous l'empire, c'est l'image du dessin académique. Elle présente les mêmes défauts, par les mêmes causes. Elle substitue en quelque sorte le type à l'individualité, les formules consacrées par le bel usage aux expressions qui naissent de l'usage commun. Pas plus que lui l'usage académique n'a de mouvement, de vie et de variété. Elle s'est isolée de la nature qui est ici le langage parlé, vivant, énergique; sans cesse modifiée,

Digitized by Google

étendue par tout le monde, comme le dessin, elle doit se retremper sans cesse pour participer de ces qualités. Si l'office du trait est de saisir par l'imitation jusqu'aux caractères individuels, cette partie de l'art rentre aussitôt dans le domaine du sentiment autant que dans celui de l'étude. Il n'en est pas ainsi du dessin académique. Il appartient à tous ceux qui y consacrent assez de temps pour l'apprendre. Il est tout d'étude. Il se raisonne, il se mesure ; en cela, bon pour l'enseignement, exquis pour les écoles publiques, mais manquant aussi de ce principe de vie qui doit animer toutes les parties de l'art, de ce souffle divin qui ne se laisse saisir ni mesurer, qui s'aide de l'étude, mais en indépendant qui se rencontre, mais qui ne s'apprend jamais.

« Ce sentiment du dessin, lorsqu'il n'a pas été cultivé par l'étude, se manifeste par une certaine énergie dans l'imitation des formes indépendamment de la correction et de la noblesse. Il saisit avec vigueur ce qui donne le caractère, ce qui rend l'expression, le mouvement. Bien que grossier, il plaît par son feu, par sa naïveté, par son aisance : c'est un langage barbare encore, mais varié, accentué, expressif, et il n'appartient qu'à un pédant d'école d'en méconnaître le charme. Pour ma part, le sentiment du dessin me fait mieux passer sur son incorrection ou sa vulgarité, que la noblesse et la correction ne me font passer sur l'absence du sentiment. Raphaël réunissait tout, et c'est là le secret de sa grandeur. »

Tout ce que l'auteur vient de dire sur le dessin académique dont il oppose les formules élégantes, mais banales, au sentiment du dessin qui saisit la vie et la reproduit avec émotion et vérité, peut très-bien s'appliquer à l'étude de l'harmonie. L'harmonie, non plus, ne s'apprend que jusqu'à un certain point. Il y a des compositeurs dont l'harmonie est très-incorrecte, mais vigoureuse et remplie d'effets inattendus et souvent admirables; tandis qu'il y en a d'autres dont les parti-

Digitized by Google

tions élégantes sont mises entre les mains des élèves comme des modèles de l'art d'écrire, et passent inaperçus devant le public, plus intelligent que toutes les écoles du monde. On devient harmoniste comme l'était Chérubini ; mais pour faire un Mozart, il faut la main de Dieu. Sur l'imitation des phénomènes de la nature, qui a été le sujet de tant d'absurdes théories, Toepfer fait les réflexions suivantes : « Le soleil mille et mille fois s'est couché derrière la mer enflammée ; mille fois il a empourpré les colonnes de ces portiques et projeté sur la plage le radieux et paisible éclat du soir. Les gens de la rive se livrent les uns au repos, les autres aux danses folâtres ; plus loin, un matelot à demi-couché sur la proue de sa galère à l'ancre s'écoute chanter les vieilles ballades du pays natal. Claude Lorrain arrive. Ce ne sont ni les modillons de l'entablement, ni les ténuités des arabesques, ni les petits cailloux de la plage qui occupent son œil et son pinceau, mais la magnificence du soir, la majesté des mers ; mais ces longues et mélancoliques ombres, signes de la nuit au sein de la lumière ; mais ces jeux, ces chants, toutes ces choses à la fois saisissent son imagination et parlent à son cœur. Déjà ce spectacle réfléchi dans son âme, s'y est transformé en émotion, en éloquence, en pensée, et c'est cette pensée qu'il trouve beau d'exprimer sur la toile. » Voilà comment procédait aussi Beethoven, dans ces admirables symphonies, où il a rendu d'une manière si grandiose les sentiments que lui inspirait la nature. Les gâcheurs, qui ont voulu pousser l'imitation jusqu'à reproduire les cris particuliers de certains animaux et jusqu'au galop fantastique de leur Pégase rétif, ont prouvé, par leurs misérables ébauches, combien l'observation de Toepfer est juste et sensée.

« Pourquoi la copie la plus fidèle, la plus exacte d'un chef-d'œuvre, dit encore l'auteur que nous avons cité, est-elle si peu estimée en comparaison du chef-d'œuvre dont elle est en

Digitized by Google

quelque sorte la reproduction? C'est que la copie d'un chef-d'œuvre de l'art n'appartient déjà plus à l'art. Dans l'art, l'imitation est *condition*, *moyen*, jamais *but*; or, ici le seul but, c'est l'imitation. Dans l'art, le peintre transforme en vue d'exprimer; or, le copiste n'ayant en vue que d'imiter, ne transforme ni n'exprime. Enfin, dans l'art, le procédé est mode d'expression, tandis que pour le copiste il est simple mode d'imitation. De là l'infériorité nécessaire de la copie. » La remarque de Toepfer sur l'infériorité de la copie mise en regard du chef-d'œuvre dont elle reproduit la symétrie extérieure, est très-vraie; mais l'auteur ne nous semble pas avoir bien saisi la cause de cette infériorité.

Il y a deux espèces d'imitation, deux manières de s'approprier la pensée dont on n'a pas eu l'initiative : l'une, naïve, qui procède par l'inspiration et qui est un résultat de la parenté, de la consanguinité des génies; l'autre, réfléchie, préméditée par la volonté qui s'imagine pouvoir surprendre le secret de la vie et dérober clandestinement le bien d'autrui, dont elle prétend se glorifier. La première est légitime et féconde : c'est la divination de l'esprit par l'esprit, l'intuition de l'âme qui s'assimile le souffle divin d'une autre âme et s'identifie avec elle; c'est enfin la perpétuation des races intellectuelles, la manifestation d'une loi nécessaire aux progrès de l'esprit humain. La seconde est stérile et fallacieuse, parce que ceux qui la pratiquent s'en prennent à la lettre de l'œuvre qu'ils voudraient reproduire, et qu'incapables d'être jamais émus, ils croient faire illusion et simuler la passion qu'ils ne ressentent pas par les artifices de la forme.

Ceux-ci sont des plagiaires qui ne trompent pas, comme ceux-là sont des disciples qui fondent des écoles. L'antiquité a exprimé ce double phénomène de l'imitation, au point de vue de l'esprit et de la forme, par une fable profonde. Lorsque Prométhée conçut le projet insensé de créer un homme

Digitized by Google

avec un peu d'argile et d'eau, il s'aperçut que l'être qu'il venait de façonner avec ses mains avait un défaut, le même défaut dont était aussi affecté le cheval de Roland : il ne marchait pas. Prométhée fut obligé de remonter au ciel pour y chercher une étincelle de vie qui pût animer sa froide créature. Il en est ainsi des plagiaires, qui peuvent bien dérober aux maîtres les artifices du langage; mais il n'y a que le disciple, que le fils légitime qui ait la faculté de reproduire le génie de son père.

« En tant que le beau de l'art, dit Toepfer, procède absolument et uniquement de la pensée humaine, se manifestant au moyen de la représentation des objets naturels, je remarque tout à la fois comme une règle d'art et comme une preuve particulière de la vérité des principes, que tout ce qui tend à substituer l'emploi d'un procédé au travail direct et personnel de l'artiste, tend du même coup à diminuer la somme du beau; et d'autre part, tout ce qui tend, dans le travail personnel de l'artiste, à supprimer un ou plusieurs procédés intermédiaires entre lui et son œuvre, tend du même coup à grossir la somme du beau. Le procédé de la peinture à l'huile substitué à l'encaustique des anciens, à la peinture à fresque ou en détrempe, a été pour l'art moderne une source incontestable de progrès. C'est que ce procédé, en même temps qu'il est plus riche, plus complet, plus parfait à tous égards qu'aucun autre procédé de peinture, est en même temps d'un emploi infiniment plus simple et plus direct. Entre le peintre et son œuvre, rien qu'un pinceau qui du même jeu exprime à la fois contour, relief, modèle, lumière, couleur, de telle façon qu'une sorte de simultanéité d'exécution correspond à cette simultanéité de conception qui est l'un des attributs essentiels et supérieurs de la pensée dans la création du beau. »

Les réflexions qui précèdent sont d'une parfaite évidence.

Digitized by Google

Il en résulte cette grande vérité pour tous les arts et même pour tous les actes de la vie : que rien ne peut suppléer à l'action même de la pensée. L'artiste qui croit donner le change sur le mérite de son œuvre en employant des procédés matériels qui abrégent son travail, se trompe grossièrement. Il n'y a pas de règle, il n'y a pas de loi qui puisse tenir la place de l'inspiration, ni de l'adhésion de la conscience. Inventez toutes les méthodes que vous voudrez, fabriquez les meilleures constitutions... pour faire un artiste aussi bien qu'un vrai citoyen, il faudra toujours le concours actif de l'âme intelligente et libre. « Prenez-moi un de ces gamins de collége, ajoute notre auteur, qui griffonnent sur la marge de leurs cahiers des petits bonshommes déjà très-vivants et très-expressifs, et obligez-le d'aller à l'école de dessin pour y perfectionner son talent. Bientôt les petits bonshommes qu'il tracera avec soin sur une feuille de papier blanc, auront perdu, comparativement à ceux qu'il griffonnait au hasard sur la marge de ses cahiers, l'expression, la vie et cette vivacité de mouvement ou d'intention qu'on y remarquait, en même temps qu'ils seront devenus supérieurs en vérité. C'est là un phénomène qui est d'observation commune, comme c'est là un phénomène qui doit se reproduire inévitablement, s'il est vrai que dans l'art les objets naturels figurent non pas comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux, mais comme signes d'un beau dont la pensée humaine est exclusivement créatrice. En effet, qu'est-ce que l'école? C'est l'endroit où il s'agit de s'approprier, par un long apprentissage, le signe du beau, et ici, par exemple, le type humain. Dès lors le gamin, de libre qu'il s'était vu antérieurement à l'égard de ce type, se voit au contraire assujetti à étudier pendant longtemps ce signe en lui-même afin de s'en approprier la connaissance. »

« Aussi est-il pour le moment bien plus capable de tracer

Digitized by Google

mille figures au moyen d'une habileté timide, qu'il ne l'est de faire comme autrefois, une libre conception de la beauté. Mais que ce même gamin après cent, après mille essais successivement répétés, soit enfin devenu possesseur du signe dans toute sa perfection... le voilà aussitôt qui s'affranchit, qui le domine et qui le fait servir à la réalisation de ses libres conceptions. Alors, retrouvant, après qu'elles avaient paru s'éclipser, ces aptitudes, ces marques d'invention qui avaient réjoui son enfance... il devient un artiste complet ; il joint la maturité que donnent l'expérience et le travail au souffle de l'instinct. Décider si le mode de développement dont nous venons de parler est réalisable pour chacun, c'est-à-dire si un homme peut acquérir le développement de la faculté esthétique par le seul fait qu'on le met en contact avec le beau, ou bien si c'est qu'ayant déjà cette faculté esthétique, il en résulte que, mise en contact avec le beau, elle se développe... n'est pas une chose facile. »

« Tout ce que nous pouvons dire, c'est que, contraire à toute doctrine du fatalisme des facultés, il nous est arrivé souvent de douter que la faculté esthétique fût susceptible d'être développée. Nul homme, sans doute, n'est dépourvu de cette faculté ; nul enfant, surtout en ce qui tient aux choses d'éclat, de grandeur, de symétrie, etc., n'est privé de l'aptitude d'agrandir le cercle de ses idées premières. Une autre observation qui est à la portée de tous ceux qui s'occupent d'éducation vient encore confirmer ce que nous hasardons de dire ici sur le développement de la faculté esthétique. Tant que dans les colléges ce développement est opéré par voie d'analyse, l'on voit communément les enfants qui seront plus tard les plus ingratement doués, se distinguer, remporter des prix ; tandis que les enfants qui seront plus tard les mieux doués sous ce même rapport esthétique sont communément distraits, négligents, inégalement appliqués, écoliers mé-

Digitized by Google

diocres. C'est qu'en tant que la faculté esthétique se développe par contact et non par étude analytique, ceux-ci trouvent la pâture qui leur convient, tandis que ceux-là la trouvent de moins en moins. Ce qui paraît confimer que la faculté esthétique n'est pas susceptible d'être développée chez tous les esprits, comme il va de la mémoire, de l'attention et des autres facultés de notre esprit. »

Cette vérité de l'inaptitude de certaines natures pour la culture des beaux-arts qui contrarie si fort l'orgueil des nouvelles générations est un fait incontestable qu'on peut observer tous les jours. La statistique des élèves du Conservatoire de musique fournirait des arguments très-curieux à l'appui de cette vérité. Nous ne quitterons pas le livre curieux et intéressant de Toepfer sans citer encore ce passage sur le clair-obscur : « Le clair-obscur, tout obscur qu'il est, est cependant la principale source de la lumière dans l'art de la peinture, la riche mine où ont fouillé les Flamands, grands autant par la lumière que par la couleur, et les premiers peintres du monde à ces deux égards; le clair-obscur est encore par lui-même une source de poésie, il révèle l'heure du jour, sa teinte, sa physionomie; il agrandit la scène au-delà de ses limites; il anime l'ombre et répand le mystère. Dans les intérieurs il est une qualité première, dans une scène quelconque il est une ressource importante. « Telle est aussi la fonction de l'harmonie dans l'art musical. C'est l'harmonie qui donne du relief à la pensée mélodique, qui la développe, l'agrandit et lui communique les mille reflets de la lumière du jour. Si les peintres flamands sont les plus grands coloristes du monde, les compositeurs allemands sont les plus profonds harmonistes qui aient jamais existé.

Digitized by Google

L'ORGUE

(Novembre 1850.)

L'orgue est peut-être le plus ancien instrument que le christianisme ait admis dans l'intérieur de ses temples. On le voit apparaître dès les premiers siècles de notre ère, et, depuis ces temps reculés jusqu'à nos jours, l'orgue a subi de nombreuses transformations en suivant tour à tour les progrès de la mécanique et ceux de l'art musical, dont il est un double et magnifique résultat. A la fin du XVIe siècle, l'orgue possédait déjà les principaux jeux qui forment encore aujourd'hui le corps de cet instrument, aussi vaste que compliqué. Le rôle et la destinée de l'orgue n'ont pas été moins variables pendant le moyen âge que les formes de sa structure matérielle et que les idées qui ont eu cours sur le vrai caractère de l'art religieux.

Admis d'abord dans les églises, repoussé ensuite comme un objet de distraction et de scandale, réinstallé de nouveau dans les temples par un sentiment plus éclairé du culte divin, l'orgue, après avoir simplement alterné avec le chœur, est intervenu d'une manière plus active et plus brillante dans les pompes de la liturgie. Jusqu'à la fin du XVIe siècle, l'orgue ne faisait guère que soutenir et accompagner les voix du chœur, dont il était l'auxiliaire; mais à partir de cette époque, qui vit s'opérer une grande révolution dans la science de l'harmonie, l'orgue, s'enrichissant de jeux nouveaux et variés, est devenu un organe puissant, propre à traduire les plus hautes inspirations du génie et les plus divines extases

Digitized by Google

de la prière. On peut affirmer que l'orgue est un monument admirable de l'art et de la science de l'esprit humain appliqués à la musique religieuse. Son mécanisme compliqué et les sonorités diverses et grandioses dont il a été pourvu successivement, forment un orchestre varié, un écho purifié du monde extérieur, un résumé admirable du mouvement musical qui s'est accompli en Europe depuis la naissance du christianisme jusqu'à nos jours.

Le savant éditeur du Nouveau Manuel du facteur d'orgue, M. Hamel, a parfaitement apprécié toutes les questions assez compliquées qui se rattachent à la construction matérielle de ce magnifique instrument de l'art chrétien. L'orgue, dit-il, très-borné dans son étendue, s'est accru successivement jusqu'à ce qu'il ait atteint les limites opposées des sons que l'oreille pût apprécier, et en même temps son mécanisme devint plus compliqué. La série des sons appréciables comprenant environ neuf octaves, fut divisée en plusieurs sections qui formèrent autant de jeux accordés à l'octave l'un de l'autre; et l'on parvint à réunir ainsi jusqu'à cinq octaves sur la même touche. Il en résulta l'avantage de grouper l'harmonie qui se serait trouvée trop éparpillée en se portant vers les extrémités opposées de l'échelle générale, et d'obtenir des timbres nouveaux au moyen des diverses combinaisons de ces jeux.

L'expérience, qui presque toujours devance la science, fit remarquer que tout corps sonore, indépendamment du son fondamental qu'il produit, fait entendre en même temps une série de sons plus élevés. L'art, s'emparant de cette découverte, composa un jeu spécial formé d'autant de tuyaux sur chaque note, qu'il y avait de parties aliquotes dans le son générateur, et il en résulta un timbre tout nouveau qu'aucun autre instrument ne peut imiter. Les essais auxquels on se livra firent découvrir que la qualité des sons variait encore en raison des différences relatives entre la longueur et la

Digitized by Google

grosseur des tuyaux, et selon qu'ils étaient ouverts ou fermés à leur extrémité supérieure. On a donc fait de nouvelles séries de jeux de grosse taille et de menue taille, et de tuyaux bouchés en tout ou en partie. Il en a été de même des jeux d'anches, dont chaque division fut appelée à jouer un rôle particulier, selon sa forme, son timbre ou la place qu'elle occupe dans l'échelle générale des sons.

Voilà donc l'orgue constitué avec tous ses jeux auxquels il n'a été fait que très-peu de modifications depuis le XVIe siècle, mais qui avait mis plus de neuf cents ans à parvenir à ce point.

Ce qui constitue le mérite principal d'un orgue, c'est la pureté, la douceur, la puissance, l'éclat et la variété des sons. Il faut non-seulement que chaque jeu parle avec toutes les qualités qui lui sont propres, mais encore que, réunis ensemble, ils ne perdent rien de leur force et de leur justesse. On sait que l'air comprimé perd de son intensité en raison de la grandeur de l'ouverture par laquelle il peut s'écouler, et que le ton d'un tuyau baisse d'une manière relative à la dépression de l'air qui le fait parler. Or, comme dans un orgue composé seulement d'une cinquantaine de jeux, la dépense de l'air peut varier depuis trente centimètres cubes jusqu'à cinquante mille par seconde, on conçoit que la force du vent ne saurait être constante. Cependant, au moyen de réservoirs dont la partie supérieure mobile peut accélérer ou ralentir la course, on parvient à régulariser la force des courants.

L'esthétique de l'orgue, observe M. Hamel, se rattache à l'histoire de cet instrument; elle se lie aux progrès des arts mécaniques, aux développements de la musique et aux usages divers auxquels l'orgue fut employé depuis son origine. Voué spécialement à prêter son concours aux solennités d'une religion où tout doit être calme, impassible et durable, il n'en fut pas moins sujet aux caprices de la mode. Si l'on considère

Digitized by Google

la marche progressive de l'orgue, on remarquera une tendance continuelle à lui faire imiter les effets d'un orchestre, soit par le grand nombre de sons qu'il peut émettre simultanément, soit par la forme et le timbre des jeux qui le composent, soit enfin par les nuances d'intensité que l'on a cherché à lui donner pour simuler une sorte d'expression imitant les accents de la voix humaine. De tous ces efforts, il est résulté des effets inattendus. Vouloir réduire l'orgue au rôle servile d'imitateur serait lui faire perdre ses plus beaux avantages. Il est certain que sous le rapport de l'harmonie et de la variété de ses effets, il est appelé presque toujours à remplacer un orchestre.

Une autre cause s'oppose encore à ce qu'un orgue puisse reproduire les effets d'un orchestre ; c'est la marche de chacune des parties dont se compose un morceau d'ensemble. Que l'on ouvre une partition, on verra que chaque instrument y joue un rôle distinct ; dans l'orgue, au contraire, les jeux qui sont réunis sur un même clavier parlent tous ensemble à l'unisson ou à l'octave l'un de l'autre. Pour les isoler, il faudrait les séparer sur autant de claviers qu'il y a de parties différentes, ce qui exigerait à peu près autant de musiciens que dans l'orchestre ; et tout cela pour obtenir un résultat imparfait et au-dessous du médiocre. Reconnaissons donc que cette imitation impossible n'est point le but vers lequel doivent tendre les efforts des facteurs, et qu'ils ne peuvent raisonnablement prétendre augmenter le domaine de l'orgue au delà de certaines limites.

L'origine de l'orgue paraît remonter à la plus haute antiquité. Il n'y a point de sujet sur lequel on ait débité un plus grand nombre d'absurdités. D'après un passage de Pindare, on pourrait croire que ce poëte place l'invention de l'orgue aux temps fabuleux. Suétone rapporte que sous l'empire de Néron, on vit paraître à Rome un orgue hydraulique d'une

Digitized by Google

construction jusqu'alors inconnue. Aucun instrument ne fut plus répandu que l'orgue hydraulique, du temps des Romains. On s'en servait dans les théâtres pour accompagner les pantomimes; il y en avait dans les palais, dans les cirques où il servait a régler les combats des athlètes et des gladiateurs. Voici comment Tertullien parle de l'orgue, dans les premiers temps du christianisme : « Considérez, dit-il, cette machine étonnante et magnifique, cet orgue hydraulique composé de tant de pièces, de parties différentes, formant un assemblage varié de sons, et cependant, le tout pris ensemble n'est qu'un seul instrument. » Deux siècles après ce grand polémiste de l'Église, Claudien faisait la description suivante de l'orgue : « Sous l'impulsion légère des doigts errants, on fera résonner les innombrables épis d'une moisson d'airain, et l'onde agitée par un levier pesant enfantera d'harmonieux concerts. »

En 757, l'empereur Constantin Copronyme envoya au roi Pépin le fameux orgue qui fut placé dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne, et dont la structure est tout à fait inconnue.

En 811, des ambassadeurs venus de Constantinople à la cour de Charlemagne apportèrent avec eux deux orgues, que les ouvriers de l'empereur imitèrent avec soin.

En 822, Louis le Débonnaire fit placer dans l'église d'Aix-la-Chapelle un orgue qui fut construit par un nommé George, moine vénitien, natif de Benevento. L'empereur byzantin Théophile, qui régna de 827 à 842, fit faire deux grandes orgues dorées, ornées de pierres précieuses et d'arbres d'or, sur lesquels étaient posés des oiseaux qui faisaient l'office de petits tuyaux et chantaient au moyen du vent qui leur était amené par des conduits cachés. Dans l'année 880, le pape Jean VIII pria l'évêque de Flessingue, dans la Haute-Bavière, de lui envoyer *un très-bon orgue et un musicien capable de*

Digitized by Google

le bien gouverner et de le mettre sur tous les tons nécessaires.

En 1361, un prêtre nommé Fabri construisit l'orgue d'Halberstadt. Cet instrument fut reconstruit en 1495. On y mit trois claviers à main et un clavier de pédales; mais ils étaient tout aussi petits que dans les anciennes orgues, et il fallait les toucher à *coups de poings*. Malgré tous les perfectionnements apportés dans le mécanisme de l'orgue, la construction des soufflets était encore fort arriérée; ils ressemblaient à ceux d'un forgeron; le souffleur se tenant comme suspendu à une perche horizontale, mettait un pied dans le sabot du soufflet voisin, et portant le poids de son corps tantôt à droite, tantôt à gauche, il faisait baisser un soufflet pendant qu'il faisait relever l'autre. A la fin du XVIe siècle, tous les principaux jeux employés aujourd'hui étaient déjà connus. En 1590, on inventa la flûte double; en 1596, il existait dans l'église de Sainte-Marie-Madeleine de Breslau un orgue composé de trente-six jeux, trois claviers et pédales. Il s'y trouvait cent quatorze tuyaux et douze soufflets.

Dans le XVIIe siècle, on accordait les orgues en Allemagne, au ton de *chambre*, qui était celui des orchestres de ce temps, ou au ton de *chœur* qui était plus élevé. Ce dernier exigeait des tuyaux plus longs, et il était employé plus fréquemment. Cependant, comme la musique d'église se trouve quelquefois accompagnée par d'autres instruments, qui ne peuvent pas facilement changer leur diapason, on mettait dans les orgues des jeux accordés au ton d'orchestre. L'orgue n'a pas été à l'abri des influences du mauvais goût. Dans le courant du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, on se donna beaucoup de peine pour la décoration extérieure de ce bel instrument. On garnit les buffets de vases, de statues, de figures d'animaux. On voit encore de ces tuyaux peints et dorés dans l'orgue de Gonesse, près de Paris. Dans celui de la

Digitized by Google

cathédrale de Tours, il s'en trouve aussi qui sont à facettes triangulaires. On a été plus loin, on a converti en véritable théâtre de marionnettes l'instrument magnifique destiné aux solennités du culte divin. On voyait dans certaines églises des figures d'anges portant à la bouche des trompettes qu'elles faisaient résonner au moyen d'un mécanisme. D'autres figures frappaient sur des tambours, des timbales, des carillons, et au milieu de ce chœur de marionnettes, on voyait s'élever une grande figure qui battait la mesure et qui faisait les fonctions de chef d'orchestre. La lune, le soleil, les étoiles tournaient sur des axes qui mettaient en mouvement des sonnettes, pendant que des coucous, des rossignols et autres oiseaux faisaient un ramage indécent tout à fait indigne de la gravité du culte divin.

Un écrivain allemand rapporte avoir vu dans certaines orgues des figures bouffonnes destinées à effrayer les curieux et à faire rire les enfants. A la tribune de l'orgue de la cathédrale de Barcelone, on voit une tête de Maure suspendue par son turban. Lorsque les jeux les plus doux de l'instrument se font entendre, la figure du Maure frémit; mais si les sons augmentent d'intensité, ses yeux roulent dans leurs orbites, ses dents s'entrechoquent, et toute la face est en proie à d'horribles convulsions. L'orgue de la cathédrale de Beauvais, qui remontait à François Ier, était surmonté d'une figure colossale de saint Pierre qui, le jour de la fête patronale, donnait la bénédiction au peuple en roulant les yeux. On concevra facilement cette fantasmagorie à une époque où l'on faisait tomber de la voûte des cathédrales des étoupes enflammées pour figurer la descente du Saint-Esprit. Mais ce qu'on aura de la peine à s'imaginer, c'est que, de nos jours, on ait placé dans l'un des plus beaux instruments qui existent aux portes de Paris, des cylindres de papier remplis de *pois secs* pour imiter le bruit de la grêle.

Digitized by Google

La révolution de 1793, en renversant nos églises et en dévastant celles qui restèrent debout, détruisit une grande partie des orgues de France. On ne put sauver que celles qui servaient à accompagner les chants patriotiques. La facture d'orgue n'était alors représentée à Paris que par le vieux Somer, qui fut le restaurateur de l'orgue de Saint-Germain-des-Prés, par Dellery, l'ancien associé de Clicquot, et par Collinet, élève de Somer. En 1827, un homme de génie donna la première impulsion aux progrès de la facture de l'orgue : ce fut Sébastien Érard. Il exposa au Louvre un orgue très-remarquable par la belle disposition de son mécanisme et par la puissance de sa sonorité.

C'est vers cette époque que M. Abbey vint s'établir à Paris. Ses premiers ouvrages furent la construction d'un orgue d'accompagnement qui est placé dans le chœur de Saint-Étienne-du-Mont, et la restauration du grand orgue de cette même paroisse. En 1827, les jeux expressifs furent aussi introduits dans les orgues, et ce fut à la cathédrale de Beauvais que l'on en fit la première application. Jusqu'au XVIe siècle, ajoute un critique judicieux, la liturgie catholique avait fixé les règles de l'emploi de l'orgue dans les cérémonies. Le rôle de l'organiste était alors de jouer alternativement avec le chœur des morceaux de musique ou de plain-chant; on ne se servait pas de cet instrument pour l'accompagnement; mais le chœur chantait un verset de l'office, et l'orgue y répondait, comme cela se pratique encore aujourd'hui dans toutes les églises de France.

Ce furent Luther et les autres réformateurs qui introduisirent les premiers, dans les temples protestants, l'usage d'accompagner le chant des psaumes. Cet usage s'établit principalement dans les contrées où la réforme compta le plus de partisans, en Allemagne, en Angleterre et dans une partie des Pays-Bas. Les catholiques, obligés d'employer dans la lutte

Digitized by Google

les mêmes armes que leurs adversaires, adoptèrent aussi l'usage d'accompagner avec l'orgue le plain-chant et les cantiques en langue vulgaire. En France, où les anciens rites se sont conservés intactes, l'orgue a continué d'alterner avec le chant du chœur, au lieu d'accompagner la voix des fidèles; et comme l'office catholique se compose d'un grand nombre de prières, de pratiques, de cérémonies, dans lesquelles l'orgue est employé, il en résulte que la première condition de perfectionnement pour nos orgues a été la variété des jeux et des ressources.

Ce court aperçu de l'histoire de l'orgue dont j'ai puisé les éléments dans l'excellent ouvrage de M. Hamel, peut donner une idée de tous les efforts qu'il a fallu faire avant que ce magnifique instrument de l'art chrétien parvînt au point de perfection où nous le voyons aujourd'hui. L'histoire de la fabrication de l'orgue se rattache d'une manière intime à l'histoire même de la musique dont il constate les développements et résume les merveilles.

Digitized by Google

ÉTUDE DES PASSIONS APPLIQUÉES AUX BEAUX-ARTS

PAR J.-B. DELESTRE.

(1er avril 1851.)

Que n'a-t-on pas écrit sur les passions et sur la manière d'en exprimer le caractère dans les œuvres de l'art? Qu'est-ce que les passions en général, combien y en a-t-il? ont-elles chacune un caractère particulier et toujours persistant? par quels gestes, par quel signe extérieur trahissent-elles leur présence dans le cœur de l'homme? Sur ces questions il a été fait des milliers de volumes. Non-seulement on a beaucoup discuté sur la nature des passions et sur l'utilité de leur manifestation dans les conceptions de l'esprit, mais on a été jusqu'à se demander si les passions en soi étaient un bien, et s'il ne valait pas mieux en détruire le germe que d'apprendre à les gouverner par la raison.

Sans vouloir nous aventurer ici dans toutes les idées que soulève naturellement un si vaste sujet, on peut affirmer que les différentes civilisations qui ont marqué dans l'histoire se distinguent entre elles par le caractère plus ou moins énergique d'une certaine passion, qui a absorbé toutes les autres dans le cercle de son activité. Car si la source des passions est la même et toujours persistante, leur développement est très-inégal et soumis à la mobilité des accidents extérieurs. On peut dire que les différentes phases de la vie de l'homme se distinguent, comme les différentes civilisations, par le

Digitized by Google

règne d'une passion exclusive et toute-puissante. Il y a même des époques et des individus qui n'éprouvent jamais certaines passions d'un ordre supérieur. Nous disons des passions d'un ordre supérieur, car il est évident qu'il y en a de nobles et de viles, de grandes et de petites, et qu'il règne parmi elles une hiérarchie légitime dont on ne transgresse pas impunément les lois.

Les beaux-arts doivent-ils exprimer toutes sortes de passions? La poésie, la peinture, la sculpture et la musique n'ont-elles pas un domaine particulier qu'il ne leur est pas permis de franchir, et telle passion qui convient à la sculpture, par exemple, n'est-elle pas inabordable pour la peinture ou pour la musique? Sur ce sujet délicat on sait que Lessing a fait un livre admirable, le *Laocoon*, qui reste encore le meilleur ouvrage d'esthétique que puisse consulter l'artiste et le philosophe. Les Grecs avaient des idées bien différentes des peuples modernes sur la peinture des passions. Presque tous les poëtes tragiques de ce peuple prédestiné ont évité d'exprimer sur le théâtre l'accent désordonné des passions violentes. Dans l'*Antigone* de Sophocle, on voit la femme de Créon, après avoir entendu le récit de la mort de son fils, quitter la scène sans proférer une parole! Le silence de Déjanire, de Jocace et d'Eurydice était reproduit dans la peinture par ce voile jeté sur le visage d'Agamemnon pendant le sacrifice de sa fille Iphigénie.

La plus ancienne, la plus universelle de toutes les passions, celle qui convient également à tous les arts et particulièrement à la musique, c'est la passion de l'amour. Dans un petit livre charmant de Stendhal sur ce sujet piquant, il en donne la définition suivante :

« Je cherche à me rendre compte de cette passion dont tous les développements sincères ont un caractère de beauté. Il y a quatre amours différents :

Digitized by Google

« 1° L'amour-passion, celui de la religieuse portugaise, celui d'Héloïse pour Abeilard.

« 2° L'amour-goût, celui qui régnait à Paris vers 1760 et que l'on trouve dans les mémoires et les romans de cette époque, dans Lauzun, Duclos, Marmontel, Chamfort, madame d'Épinay, etc. C'est un tableau où, jusqu'aux ombres, tout doit être couleur de rose, où il ne doit entrer rien de désagréable sous aucun prétexte, et sous peine de manquer d'usage, de bon ton et de délicatesse. Un homme bien né sait d'avance tous les procédés qu'il doit avoir et rencontrer dans les diverses phases de cet amour; rien n'y étant passion ni imprévu, il a souvent plus de délicatesse que l'amour véritable, car il a toujours beaucoup d'esprit. C'est une froide et jolie miniature comparée à un tableau des Carraches; et tandis que l'amour-passion nous emporte à travers tous nos intérêts, l'amour-goût sait toujours s'y conformer.—Aux mines de sel de Saltzbourg, ajoute le spirituel conteur, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver. Deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes. Les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants. On ne peut plus reconaître le rameau primitif.

« Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'orangers, sur le bord de la mer, durant les jours brûlants de l'été; quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec elle! Un de vos amis se casse le bras à la chasse; quelle douceur de recevoir les soins d'une femme qu'on aime! »

Et puis il continue à expliquer, par une foule d'exemples, qu'il est impossible de rapporter ce qu'il entend par la cris-

Digitized by Google

tallisation de l'amour. M. Delestre aborde le même sujet d'une manière plus dogmatique et aussi plus raisonnable. En développant, chez les êtres sensibles, des moyens puissants de conservation, la nature en a fait une loi d'autant plus impérieuse aux individus, que son exécution était une condition plus expresse de son économie et de sa perpétuité. De toutes les passions, la plus absolue, parce qu'elle est la plus nécessaire à ses vues, est certainement l'amour. Aussi, la nature n'a-t-elle jamais intéressé le *moi* que dans la manifestation de cette passion mère, sur laquelle elle a répandu tout le luxe de ses prestiges.

L'amour, pris dans son acception générique, naît du désir de rechercher ce qui nous paraît agréable et propre à devenir un élément favorable à notre existence. A cet âge heureux appelé le printemps de la vie, lorsque, n'étant plus dans l'adolescence, l'homme n'a pas pris encore la robe virile, une révolution remarquable a lieu dans son économie tout entière. Il est alors un instant de félicité suprême où l'âme s'ignore encore, flotte incertaine dans le vague d'un bonheur qui la berce. Dans cet état indicible, l'âme se laisse aller à un mouvement sympathique vers quelque chose de plus que ce dont elle a joui jusqu'alors. Les diverses phases de son existence antérieure se reproduisent à la mémoire, c'est une attraction passionnée vers un bien supérieur et indéfinissable. On s'essaie à formuler cette pensée d'amour absorbant en elle toutes les autres facultés, on se crée un être fantastique, on le compose des qualités que l'on préfère, on le revêt des couleurs le plus en harmonie avec l'imagination exaltée dont le travail complaisant se résume dans l'idée de ce besoin nouveau : *être deux*.

Jusqu'alors, en effet, l'homme a vécu seulement de la vie intellectuelle, maintenant il sent la nécessité d'une vie relative.

Digitized by Google

A son origine, cette sensation est vague et indéterminée, surtout chez les jeunes filles dont la complexion délicate est moins propre à retenir longtemps une même impression. Cette vierge candide, dont le front ingénu s'anime, mais dont le corps et les membres délicats se resserrent timidement, comme au premier frisson d'une fièvre à venir, cette Psyché pudique et rêveuse créée sous le pinceau de Gérard, retrace poétiquement et avec finesse cette incertitude de l'âme inhabile à exprimer une émotion extraordinaire, et s'arrêtant étonnée, prête à franchir l'espace incertain qui s'ouvre devant elle et l'attire. Lorsque l'homme connaît pour la première fois le besoin d'aimer, son âme, entièrement soumise à l'empire de cette passion, se trouve par conséquent dans un état intermédiaire entre l'excitation et la faiblesse; ses mouvements participent de ces deux nuances entre lesquelles il est flottant; d'un côté il voudrait obéir au penchant qui l'entraîne, de l'autre son peu d'énergie devant l'objet qui le subjugue lui fait comprimer ses élans, et sa voix s'exhale en soupirs. Cette fluctuation se reproduit, à l'extérieur, par la gaucherie et la timidité de ses gestes, par un alanguissement général, par la fréquence et l'indécision des signes corporels. Cet effet s'observe d'une manière bien visible chez les adolescents villageois. Ils ne sont pas instruits de bonne heure, comme dans nos villes, à cacher leurs émotions. Ils sont embarrassés d'eux-mêmes; ils ne savent comment se poser ni que faire de leurs bras; ils abordent vingt positions sans en trouver une qui les mette à leur aise et seconde leurs intentions. Leur principale ressource pour s'exciter à parler est d'attaquer par des coups légers, des tiraillements; ces gestes excentriques amènent nécessairement alors une excentration morale, elle leur permet d'émettre tant bien que mal leur pensée. Il est très-ordinaire d'entendre donner, par une villageoise, comme preuve sans réplique d'un véritable aban-

Digitized by Google

don, que son prétendu ne la frappe plus comme autrefois. Elle ajoute que telle personne, désignée toujours avec un sentiment profond d'aversion, reçoit de lui maintenant ces espèces de caresses.

Il y a en effet une sorte d'hébêtement particulière à la manifestation de l'amour dans un cœur surpris et ingénu. Il ne sait comment exprimer une sensation nouvelle. Chez la jeune paysanne, vous reconnaîtrez un sentiment de préférence marquée à ces innocentes espièglerie vis-à-vis de celui qui la recherche; la jeune personne du monde ne sera folâtre et à son aise qu'auprès d'un indifférent. Tantôt l'amour porte au plus haut degré d'exaltation nos facultés physiques et morales, et nous rend capables d'exécuter les plus grandes actions; tantôt il nous fait tomber à l'état le plus complet de faiblesse et d'inertie. Dans le premier cas, les gestes sont vifs, pressés, extravagants; dans le second, ils sont langoureux. C'est un combat continuel entre l'espoir et la crainte, entre la hardiesse et la pusillanimité. Si l'amour se partage, si l'amant aimé a la conscience de son bonheur, la confiance rayonne sur le visage. Mais nous ne rencontrons pas toujours une âme qui réponde à la nôtre. Souvent l'être de notre choix est engagé dans des liens indissolubles. Alors l'amour se transforme en un feu qui détruit et consume. Il devient la passion la plus violente et la plus dramatique que l'on puisse envisager. Racine a largement conçu ce caractère dans sa *Phèdre*. Rien de mieux conçu et de plus vrai que sa sublime peinture. De nos jours, l'un des chefs de notre école, Guérin, a reproduit sur la toile ce que le génie du poëte a exprimé si noblement, et sa composition n'est ni moins belle ni moins poétique.

Cependant le peintre a osé ce que le poëte a cru ne point devoir admettre : dans le tableau dont nous parlons, Phèdre accuse Hippolyte devant Thésée; cette situation, nécesaire à

Digitized by Google

l'entente du sujet, est habilement motivée par les instances d'Œnone soufflant son venin à l'oreille de la reine.

L'amour est plus vif, plus soutenu chez les femmes. Cette passion compose la plus grande partie de leur existence. L'amour répand sur toute leur personne un certain air d'embarras et de timidité. Il résulte de la lutte continuelle qu'elles ont à soutenir pour résister au penchant de leur cœur. Chez les femmes du Nord, les Anglaises, par exemple dont le tempérament lymphatique indique une âme plutôt faible que surexcitée, l'amour s'empreint de cette teinte de mélancolie qui les distingue. Les Italiennes et les Espagnoles, constamment exaltées par un climat plus pur et plus chaud, ont aussi plus de vivacité dans leurs passions. Le geste de la fille de l'Angleterre est plus lent et plus concentrique que celui des secondes, dont la pétulance répond à la trempe de leur âme ardente. Chez les Asiatiques, la température du climat donne à l'âme une mollesse qui énerve tous les mouvements.

Ainsi, dans son tableau, Guérin nous a montré Didon abandonnant ses membres paresseux aux coussins moelleux qui le soutiennent, et se laissant aller au plaisir d'écouter Énée racontant ses malheurs. La tête de Didon est légèrement inclinée; ses yeux, languissamment tournés vers l'homme qui doit influer sur sa vie entière, suffiraient pour nous faire comprendre ses pensées intimes, si le peintre ingénieux n'avait encore trouvé le moyen de rendre l'idée plus frappante et plus complète. Il a placé près de la reine le dieu des amours sous les traits d'Ascagne. Il enlève doucement l'anneau nuptial donné par Sichée à son épouse, et fait disparaître, avec le gage, le souvenir de la foi promise à l'époux. Je cite cette œuvre de complaisance, parce qu'elle nous fournit une preuve corroborative de notre principe fondamental. Il n'est point de mouvement de l'âme que le peintre ne puisse traduire par un mouvement corporel analogue. Les lecteurs

Digitized by Google

de Virgile jugeront impossible de mieux rendre la pensée du poëte latin disant que l'amour se glisse furtivement dans le cœur de Didon, éloignant peu à peu le souvenir de Sichée.

Dans les fêtes consacrées au dieu des vendanges, et dont les Athéniens furent les premiers instituteurs, les libations souvent répétées des bacchantes célébrant les orgies agitaient au plus haut point ces prêtresses. Elles couraient furieuses çà et là dans les montagnes, faisant retentir l'air de hurlements et de cris. Elles secouaient avec frénésie le thyrse placé dans leurs mains, elles abandonnaient au vent leurs vêtements composés en partie de peaux de tigres et de panthères.

Il est une chose bien digne de remarque dans les bas-reliefs antiques représentant ces scènes tumultueuses. Les sculpteurs, pour exprimer le caractère d'excentration morale de semblables figures, leur ont donné des gestes tellement excentriques que les poses en sont presque forcées. Des cheveux épars retenus à peine par la couronne de lierre dont elles ceignaient leur front; l'œil étincelant, les narines agitées par une respiration rapide, la poitrine haletante, la bouche vermeille dont les coins tirés en dehors et en haut laissaient apercevoir les dents blanches qui l'ornaient; la figure rayonnante d'ivresse et d'amour, des draperies en désordre et découvrant le corps à demi; telle est l'image que les peintres et les poëtes nous ont transmise des bacchantes livrées à tous les emportements de la fureur. L'artiste doit étudier avec soin ces nuances de l'amour; elles doivent être lisiblement écrites dans ses ouvrages, et il faut établir une grande différence entre l'épouse de Putiphar et l'amante d'Enée.

Les Grecs, si vrais dans leurs allégories, reconnaissaient deux natures dans l'amour : l'une composée de l'union de l'âme et du corps, symbole consacré dans plusieurs de leurs chefs-d'œuvre, sous les traits de Psyché et de l'Amour déifiés, nature où l'âme avait néanmoins plus de part que les sens;

Digitized by Google

l'autre, toute terrestre, toute sensuelle, figurée dans la personne du dieu des jardins, et dont les faunes et les satyres étaient les divinités secondaires. La grâce, la finesse caractérisaient le premier; le second avait pour type la force et la rudesse. L'amant de Psyché habitait l'Olympe et régnait sur les dieux et les mortels. Son frère avait les bois pour demeure et ne s'élevait jamais aux voûtes éthérées.

Ces marques distinctives ont été tracées d'une manière admirable dans les statues épargnées par le temps. Les formes de l'Amour sont toutes divines, celles des faunes et des satyres appartiennent aux humains vivant dans la campagne. Un des caractères généraux les plus remarquables dans la manifestation de la passion de l'amour, c'est l'*obliquité*. On dit communément avoir de l'inclination, du penchant pour quelqu'un; cette expression figurée est tirée, comme toutes les images, de la constatation des faits. Vous avez, sans doute, aperçu dans l'intérieur d'un ménage une jeune et jolie petite main caressant un chat et cherchant à captiver l'attention de cet animal constamment en garde contre des attaques imprévues. Si vous avez suivi le mouvement cadencé du corps de l'enfant et celui de sa tête qui se balance doucement, comme si elle voulait regarder sur toutes ses faces l'indifférent qu'elle entoure de ses regards, vous serez frappé du caractère d'obliquité de tous ses gestes; il en est de même de la marche des tourtereaux. L'oiseau de Vénus ne s'avance pas directement, il approche par circonvolutions; il décrit des demi-cercles dont le rayon diminue graduellement. Greuze a retracé avec une grâce enchanteresse les tableaux touchants de l'amour maternel. Raphaël, sur un ton plus élevé, mais non moins vrai ni moins gracieux, a souvent répété ces doux rapports de soins et d'affections sous les traits de la Vierge et de son divin fils. Les femelles des animaux témoignent, dans les mêmes conditions, le même instinct, la même vigi-

Digitized by Google

lance pour leurs petits. Il existe cependant une différence bien notable chez elles; l'attachement qu'elles ont pour leur progéniture ne dure que l'intervalle qui les sépare du temps marqué pour voler à de nouvelles amours. La nature va droit à ses fins; elle a tout disposé pour que son vœu le plus impérieux fût accompli. L'amour est exclusif, et la distraction apportée par les devoirs aurait été nuisible à ces vues prédominantes.

L'amour, dans son interprétation morale, suit, comme manifestation extérieure, le mode qu'il revêt physiquement. Nous en indiquerons sommairement les généralités. *La passion de l'étude* est concentrique en venant stimuler vivement les facultés intellectuelles. Exclusive, ainsi que l'amour physique, elle absorbe tout en elle et assujettit ses adeptes à ses exigences en leur promettant avec ardeur une étude nouvelle. Celui qui s'adonne avec ardeur à une étude nouvelle, aime, ainsi que l'amant à son début, la retraite et la solitude. Il est préoccupé de son idée absolue, il la caresse, il la reconstruit sous les formes les plus brillantes. Il est heureux par le succès, malheureux par son impuissance, et, chose remarquable comme analogie, plus l'étude est facile, moins elle est cultivée, et moins elle se livre, plus le travail de l'ami de la science devient opiniâtre pour la posséder. Enfin, l'amour de la science, parvenu à son plus haut point, prend un caractère consécutif de réaction. Il faut que cette passion se répande et se transmette pour reproduire. Autant dans les premiers moments on vivait retiré, autant alors on cherche un échange de relations pour se conformer au besoin nouveau de communiquer ce qui surabonde dans l'intelligence. L'amour de la gloire est un sentiment non moins impérieux à sa naissance.

Il est un autre amour, un lien bien fort; il nous attache aux lieux où nous avons reçu le jour, au sol qui a fourni de

Digitized by Google

quoi satisfaire à nos besoins. Cet amour est fondé sur nos lois de relations entre les hommes et les choses. Ces lois sont aux masses ce que l'amour filial est aux individus; ces rapports sont analogues à ceux qui, dans une échelle inférieure, existent entre le végétal et le terrain où il est né. Aussi de tous les châtiments inventés par la société, le plus cruel est l'exil. Ce sentiment résiste à tout. Le temps ne peut l'altérer ni le détruire. Il est commun à tous les hommes, quel que soit l'état plus ou moins avancé de la civilisation. Il est un des plus beaux et des plus féconds en grandes actions. Il est écrit à chaque page de l'histoire, car il est inhérent à la nature et impérissable comme elle.

Bien que le livre de M. Delestre soit destiné particulièrement aux arts plastiques, il peut être également consulté avec fruit par le compositeur de musique, et surtout par les chanteurs dramatiques. M. Delestre ne touche pas le fond des choses. Il décrit le caractère extérieur de la passion plus qu'il n'en approfondit la cause. Il n'a pas su distinguer suffisamment le point délicat où la passion purement physique change de nature et devient une aspiration de l'âme. Il règne dans son livre une grande confusion d'idées; la physiologie s'y confond avec la métaphysique et l'observation des mœurs. Cependant on doit savoir gré à M. Delestre de quelques bonnes remarques sur le mouvement général des passions.

Le fond des passions génériques, dit-il en terminant son livre, reste toujours le même, mais la forme sous laquelle elles se manifestent est extrêmement variable. Aussi voit-on beaucoup plus de raffinement, d'ingéniosité dans les mouvements passionnels de la civilisation, que dans ceux de l'état de nature. Chaque phase de l'histoire d'un pays a donc été marquée par un caractère principal, ayant donné une coloration particulière à tout ce qui s'est passé sous l'influence

Digitized by Google

dominatrice de l'époque. C'est par l'observation exacte de cette passion dominante que l'art peut transporter le spectateur au temps où l'action représentée s'est accomplie. C'est là le grand écueil des compositions historiques pour les artistes qui ne se sont point assez occupés de l'étude de l'histoire. Il ne faut pas non plus dissimuler que l'art, en général, a plutôt suivi la marche des événements qu'il ne les a précédés. Il a été religieux quand les couvents couvraient le sol de l'Europe. Aussi que voit-on maintenant? Les tableaux de genre forment l'immense majorité des productions du jour. Il est temps que les artistes se placent au rang qu'ils doivent occuper. Qu'ils cherchent donc à déterminer l'impulsion, au lieu de la recevoir du pouvoir, et quand parmi eux surgira un homme fort de sa conscience et de son génie, osant dire à la multitude : Voilà ma croyance, voilà mes principes que je viens vous inculquer ! il trouvera une large et digne récompense dans l'estime et la reconnaissance de ses concitoyens.

Digitized by Google

RAYMOND
OU LE SECRET DE LA REINE

DE M. AMBROISE THOMAS.

(10 juin 1851.)

Aimez-vous les mystères, les aimez-vous bien compliqués, bien sombres et un peu historiques? alors vous n'avez rien de mieux à faire que d'aller voir et surtout d'aller entendre au théâtre de l'Opéra-Comique le nouvel ouvrage dont nous avons à vous rendre compte. Imaginez-vous donc qu'il y avait autrefois dans un village près de Fontainebleau, un jeune paysan nommé Raymond, qui était le plus heureux des hommes. Élevé par le curé de son village qui, en mourant, lui a laissé une bonne ferme, Raymond est sur le point d'épouser une jeune paysanne, Stella, orpheline comme lui, pauvre mais honnête, et qu'il aime depuis son enfance. Il en est grandement payé de retour. Tout le village a revêtu ses habits de fête. Les jeux, les chants et les ris, comme dirait M. Scribe, annoncent cet heureux jour depuis longtemps attendu par les deux fiancés, qui s'embrassent et qui escomptent déjà leur félicité future. Ils font, par Dieu! bien de s'embrasser avant que le prêtre ait béni leurs baisers; car je vois venir là-bas deux personnages étrangers qui me paraissent deux oiseaux de mauvais augure. L'un de ces deux personnages s'appelle la comtesse de Montbriant. Elle est suivie par une espèce de baron Des Genets, homme ridicule qu'elle mène en laisse en lui faisant faire toutes sortes de jolis tours amusants. Elle

Digitized by Google

promet au baron, s'il est bien sage, et bien docile à toutes ses volontés, de le récompenser un jour par le don de sa main. En attendant, la comtesse est venue promener ses ennuis dans le village de Moret, et paraît vivement s'intéresser au jeune Raymond, sur lequel elle prend les renseignements les plus minutieux sans trahir le motif de sa curiosité. Quel est donc ce mystère? On le saura plus tard. Un instant après arrive aussi dans ce même village de Moret le chevalier de Rosargues, mauvais sujet de son métier, bretteur et buveur intrépide, qui a plus d'un gros péché sur la conscience. Que vient faire ce spadassin émérite au milieu de ces braves gens qui ne songent pas à mal? C'est encore un mystère qui ne tardera pas à s'éclaircir.

Le chevalier de Rosargues, en vidant quelques verres de bon vin avec le baron Des Genets, une ancienne connaissance à lui, pousse de gros soupirs et finit par lui avouer que parmi toutes les frasques qu'il peut avoir à se reprocher, il y en a une surtout qui lui pèse sur le cœur et qu'il ne se pardonnera jamais. Il a eu jadis pour maîtresse, en Espagne, je crois, une jeune fille qu'il a séduite et puis lâchement abandonnée quelques jours après qu'elle fut devenue mère. Depuis lors, il n'a plus entendu parler ni de la mère ni de son enfant, et le souvenir de cette action honteuse lui est plus amer que celui d'avoir manqué d'être pendu pour je ne sais plus quel acte d'indiscipline. C'est au cardinal Mazarin que le chevalier doit le bonheur d'avoir échappé à la corde; mais si le cardinal Mazarin, ministre tout puissant de Louis XIV, a daigné s'occuper du chevalier de Rosargues en l'arrachant provisoirement à la potence qu'il avait méritée, ce n'est pas par un sentiment de philanthropie. Il lui ordonne de se rendre à l'instant dans le village de Moret afin d'y surveiller de très-près le jeune Raymond, auquel Son Éminence prend aussi le plus vif intérêt.

Digitized by Google

Le chevalier a mission d'instruire chaque jour le ministre des faits et gestes du jeune paysan et d'exécuter ponctuellement les ordres qui lui seront transmis de la propre main de Son Éminence. Voilà ce que le chevalier, attendri plus qu'il ne fallait par de trop copieuses rasades, a eu l'imprudence de révéler à cet imbécile Des Genets qui s'empresse de rapporter le tout à sa chère comtesse. Le jeune Raymond se trouve donc surveillé d'une part par une belle comtesse et de l'autre par ce forban de Rosargues, et entre ces deux personnages équivoques il s'établit une lutte sourde qui n'est pas sans analogie avec celle qui existe, depuis le commencement du monde, entre le bon et le mauvais génie. Quel est enfin le mot de ce double, de ce triple et même de ce quadruple mystère? Connaissez-le donc ce secret plein d'horreur, et apprenez que le jeune Raymond est de la plus illustre naissance! Il est sorti de la même source, il est né le même jour et au même instant qu'un puissant monarque, mais on ignore lequel des deux jumeaux a mis le premier le nez à la fenêtre. Cette incertitude qui n'existe plus de nos jours, tant la biologie a fait de progrès, pourrait devenir une cause de guerre civile et compromettre le bonheur de la nation si des hommes d'État comme Mazarin n'y mettaient bon ordre.

Vous le voyez, Raymond n'est rien moins que le propre frère de Louis XIV, par conséquent le fils légitime de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, si l'on ne s'en rapporte pas aux mauvaises langues qui se sont permis de suspecter la vertu prolifique du fils d'Henri IV. Quoi qu'il en soit de ce nouveau mystère dont il est inutile de surcharger mon récit, Mazarin fait surveiller Raymond par le chevalier de Rosargues, et la reine-mère, Anne d'Autriche, qui aime ce malheureux enfant, lui dépêche une dame de sa confiance, afin de le préserver, si c'est possible, des embûches du cardinal-ministre.

Digitized by Google

Maintenant que vous connaissez le mot de l'énigme, vous comprenez pourquoi l'arrivée de la comtesse et du chevalier dans le village de Moret trouble la joie de ce pauvre Raymond, dont le mariage avec Stella n'est pas près de se faire, car, pour en empêcher l'accomplissement, le chevalier de Rosargues met le feu à sa ferme. C'est ainsi que finit le premier acte, extrêmement long, au milieu de l'incendie qui projette sur les pauvres habitants consternés ses lugubres clartés.

Je ne vous dirai pas par quelle succession d'incidents les uns plus merveilleux que les autres, il se fait que Raymond quitte le village de Moret, qu'il va à la cour et qu'il entre dans les armées du roi, où il se distingue par sa bravoure et son intelligence. Fait officier sur le champ de bataille, il est sur le chemin de la fortune et des honneurs, lorsqu'il apprend de la bouche même de Stella, qu'il retrouve et dont il est épris plus que jamais, le fatal secret de sa naissance. On l'entoure aussitôt, on le saisit et il disparaît. Au troisième acte on le voit venir la tête couverte d'un masque de fer qu'il ne doit plus quitter qu'avec la vie, lorsque par un autre et dernier incident que je ne veux pas vous expliquer, il est sauvé par le chevalier de Rosargues qui prend la place de Raymond, et cela par dévouement pour sa fille qu'il vient de reconnaître dans la personne de Stella. Stella épouse Raymond, grâce au chevalier de Rosargues qui expie par amour pour sa fille le crime qu'il a commis envers la mère. Ainsi finit la pièce qui est au moins très-morale, si elle n'est pas extrêmement gaie ni suffisamment historique.

En effet, ce n'est pas par la gaieté que brille ce prétendu opéra-comique qui n'est autre chose qu'un gros mélodrame de l'Ambigu, fourvoyé sur le théâtre des Monsigny, des Grétry, des Boïeldieu et des Auber. Ce n'est pas que MM. Rosier et de Leuven n'aient eu l'intention d'être parfois plaisants, et n'aient voulu égayer un peu la tragique aventure dont ils se

Digitized by Google

sont faits les historiographes par des mots spirituels, nous serions même tenté de reprocher à ces messieurs d'avoir trop visé à l'esprit et de n'y avoir pas suffisamment réussi. Mais une fois qu'il est bien convenu que Rome n'est plus dans Rome, et que la distinction des genres n'est qu'un vain mot, je trouve que *Raymond ou le Secret de la reine* est une pièce comme une autre qui vaut bien le premier mélodrame venu.

Il est plus difficile qu'on ne le croit communément à un poëte, à un peintre ou à un musicien de se rendre parfaitement compte du genre qui convient le mieux à la nature de son talent, de choisir un sujet qui sollicite la fantaisie, et qui fasse vibrer sans efforts les cordes secrètes de l'âme. Quand on est jeune et qu'on est encore sans expérience, on se fait très-facilement illusion sur la puissance de la volonté, et l'on ne doute pas assez de la faiblesse de l'art lorsqu'il s'agit d'exprimer un ordre de sentiments qui ne sont point l'aliment habituel de notre cœur.

Ce n'est qu'après beaucoup de tâtonnements, après beaucoup d'essais infructueux qu'on arrive à bien se connaître et à pénétrer jusqu'à la véritable source de l'inspiration. Ces sortes d'expériences sont quelquefois très-longues, et ce n'est jamais que devant le public qu'on peut les faire avec fruit. Le public joue un très-grand rôle dans le développement du génie; son approbation, son blâme ou son silence avertissent l'artiste qu'il a rencontré juste ou qu'il s'est fourvoyé loin de sa véritable vocation. Il n'y a pas d'effet sans cause, et, bien que le succès ne soit pas toujours une preuve incontestable de la qualité d'une œuvre, il constate du moins que l'artiste qui l'a obtenu a été compris et a frappé juste. Le devoir de la critique n'est pas de contester le succès, mais d'en apprécier la valeur. Dans les sciences qui ont pour objet l'étude de la nature et la connaissance de ses lois, l'homme qui s'y consacre peut vivre solitaire et se passer parfaitement de l'approbation

Digitized by Google

de ses contemporains. Confiné dans l'étroite enceinte de la pure abstraction, Kepler a pu s'écrier avec orgueil : « J'ai découvert le mécanisme du monde, peu m'importe maintenant quand mon livre pourra trouver un lecteur intelligent. » Mais les arts qui s'adressent à l'imagination et au sentiment, ont besoin de l'approbation de la société pour croître, grandir et développer toutes leurs merveilles. *Il n'est pas bon que l'homme soit seul*, a dit l'Évangile, et c'est là une vérité profonde qui s'applique parfaitement aux beaux-arts, qui sont la manifestation la plus élevée de notre sociabilité. Ce qu'on appelle vulgairement un chef-d'œuvre est une conception de l'art dont le sujet, heureusement choisi, a donné l'essor à toutes les forces vives de l'auteur. Le *Polyeucte* de Corneille, l'*Athalie* de Racine, *le Tartufe* de Molière, la *Mérope* de Voltaire, l'*Armide* de Gluck, le *Don Juan* de Mozart, le *Freyschütz* de Weber, *la Vestale* de Spontini, *la Dame blanche* de Boïeldieu, *le Pré aux Clercs* d'Hérold, *le Domino noir* de M. Auber, le *Guillaume Tell* de Rossini renferment les parties exquises et vraiment supérieures de chacun de ces beaux génies.

Chacun de nous possède dans les replis de son être les éléments épars d'un chef-d'œuvre ; il s'agit seulement de les dégager et de les condenser dans un cadre qui réponde à nos sympathies. Il en est des chefs-d'œuvre comme de l'amour dont nous possédons tous le germe ; mais ce germe peut rester éternellement enfoui au fond du cœur, si l'on ne rencontre pas l'objet charmant qui doit en développer la flamme divine.

Ces réflexions nous sont inspirées par le caractère du nouvel ouvrage que vient de produire M. Ambroise Thomas. Élu tout récemment membre de l'Institut, à la presque unanimité des suffrages, élection qui a été ensuite sanctionnée par l'opinion publique, M. Ambroise Thomas est l'un de ces artistes

Digitized by Google

sérieux et distingués dont une école a le droit de s'honorer, car les écoles ne peuvent promettre et ne sauraient produire, après tout, que des hommes éclairés sachant parler la langue des maîtres, dont ils ont mission de perpétuer la tradition et de propager les principes. Ne demandez point à l'École polytechnique des Newton et des Laplace, ni à l'École normale des Descartes et des Spinósa, mais de bons ingénieurs et des hommes instruits pour les besoins de la société. Telle est aussi la mission du Conservatoire de musique. M. Ambroise Thomas, qui est sorti du Conservatoire pour aller à Rome, a déjà produit une dizaine d'opéras dont les plus connus sont : la *Double échelle*, *Mina*, *le Caïd* et *le Songe d'une Nuit d'été*. Parmi ces ouvrages, le *Caïd* reste encore la meilleure partition de M. Ambroise Thomas, ce qu'on pourrait appeler son chef-d'œuvre. Et pourtant *le Caïd*, ce petit opéra charmant en deux actes, d'une harmonie si fine et d'une instrumentation si élégante, a été presque improvisé et livré au public sans grand espoir de succès; tandis que *Mina* et *le Songe d'une Nuit d'été* ont été écrits et médités avec soin comme des œuvres dont on espère les meilleurs résultats. Eh bien! le public n'a pas tout à fait justifié les prévisions de M. Ambroise Thomas. Il a applaudi aux choses excellentes qui se trouvent dans le *Songe d'une Nuit d'été* et dans *Mina*, mais il a pris sous sa haute protection le *Caïd*, en ayant l'air de croire que le talent du compositeur est plus à l'aise dans les sujets de demi-caractère, qu'il réussit mieux à peindre les sentiments tendres, délicats, et la gaieté tempérée que les grandes scènes pathétiques pour lesquelles M. Ambroise Thomas semble avoir une fâcheuse prédilection. Qui est-ce qui a tort ou raison du public ou de M. Ambroise Thomas? Nous trouverons peut-être la réponse à cette question dans le nouvel opéra qu'il nous reste à apprécier.

L'ouverture, sans avoir rien de remarquable, est un mor-

Digitized by Google

ceau de symphonie bien dessiné, dont l'introduction et l'*andantino* en *re* mineur, murmuré par les violons armés de sourdines, nous paraissent être les parties saillantes. L'*allegro* qui en forme la péroraison est moins heureux et un peu vulgaire. Les chœurs de l'introduction ont de la plénitude et de la rondeur, et nous avons particulièrement remarqué un petit chœur pour voix d'hommes à l'unisson, d'une tournure rhythmique très-originale. La romance que chante le jeune Raymond après avoir remporté le prix de l'arbalète, en offrant à sa fiancée la fleur d'argent qui est le gage de sa victoire, est charmante surtout dans sa seconde phrase qui est modulée avec infiniment de grâce. M. Boulo dit cette jolie romance avec beaucoup de goût et s'y fait justement applaudir. Une autre romance pour voix de soprano, — *Espoir et Confiance*, — que chante Stella par la bouche de mademoiselle Lefèvre, mérite aussi d'être mentionnée, ainsi que le charmant quatuor qui vient après. Ce quatuor, pour deux ténors, baryton et soprano, traduit avec beaucoup de finesse et de *brio* une situation qui ne manque pas de gaieté. Il y a dans ce quatuor des passages d'une harmonie fine et très-serrée. Un joli chœur de femmes, à deux voix, précède et annonce le finale du premier acte, qui est un morceau d'assez longue haleine et très-habilement traité. Il est divisé en deux parties. Dans la première, les habitants du village, assemblés, expriment la joie qu'ils éprouvent du mariage de Raymond avec Stella en chantant un très-joli chœur auquel vient se mêler le tintement monotone d'un carillon dont les effets, sont heureusement encadrés dans la masse chorale que l'orchestre égaie et soutient par des accompagnements ingénieux.

Tout à coup une flamme sinistre s'échappe de la ferme de Raymond. On s'inquiète, on s'agite, on accourt de toutes parts, et la population en émoi exprime la terreur dont elle est remplie dans une *stretta* vigoureuse qui n'est pas sans présenter un

Digitized by Google

peu de confusion. Il nous semble surtout que les différents récits qui expliquent la situation et qui préparent l'explosion de la péripétie pourraient mieux se rattacher à l'ensemble et ne point désorienter l'oreille par un papillotage de petites phrases incidentes, que l'orchestre laisse flotter un peu à l'aventure. C'est par ces détails, c'est par ces phrases incidentes qui doivent jaillir d'un thème largement dessiné que se distinguent les maîtres. Voyez le finale de la *Sémiramide*, de *la Gazza ladra*, ceux du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan;* c'est tout un drame encadré par la main du génie dans un seul morceau de musique sans soudure, sans pièces rapportées, et dont chaque épisode est tiré des entrailles mêmes du thème principal. Malgré nos critiques, le finale que nous venons d'analyser fait beaucoup d'honneur à M. Ambroise Thomas.

Le second acte, dont la scène se passe à Fontainebleau, commence par une assez jolie romance de ténor qui est encore chantée par le jeune Raymond, sous le costume élégant d'un officier du roi.

A cette romance, que M. Boulo chante très-bien, succède un divertissement ingénieux, une pastorale qui se joue devant la cour de Louis XIV et dans laquelle M. Ambroise Thomas a imité avec bonheur la manière et la musique de Lully. Le duo des deux bergers, chanté par mademoiselle Lefèvre et M. Bussine, qui représente le baron Des Genets, sous-intendant des menus plaisirs de Sa Majesté, est tout à fait charmant, et l'accompagnement du chœur *à bouche fermée* produit le plus heureux effet. M. Ambroise Thomas a parfaitement fait de retrancher, à la seconde représentation, le point d'orgue compliqué qu'il avait malheureusement ajouté à la fin de ce petit duo coquet qui aurait été digne des bergers de l'*Astrée*. Nous passons sous silence un duo pour soprano et ténor qui termine le second acte, pour signaler l'introduction du

Digitized by Google

troisième qui est d'une bonne couleur et qui produirait un meilleur effet si l'on n'avait beaucoup de peine à comprendre tout d'abord le motif de tant d'agitation. Car rien n'indique dans quel lieu se passe la scène et pourquoi les habitants de je ne sais plus quelle île inconnue se mettent à prier le bon Dieu à propos d'un orage, ce qui n'est pas rare sur la mer.

C'est du reste le défaut général de la pièce de ne présenter qu'une succession de scènes plaquées qui n'ont d'autres raison d'être que le bon plaisir des auteurs. Une nouvelle romance de ténor qui n'est point à dédaigner, un air charmant pour voix de soprano qui rappelle la romance du troisième acte du *Songe d'une Nuit d'été : C'est un rêve de poésie*, sont les deux derniers morceaux qu'on puisse encore signaler dans ce nouvel opéra de M. Ambroise Thomas, qui est trop long, trop sombre, trop rempli de musique et surtout de romances.

Il appert de tout ce que nous venons de dire sur *Raymond ou le Secret de la reine*, que M. Ambroise Thomas est un compositeur des plus distingués qui réussit mieux à peindre les sentiments délicats et tendres que les fortes passions du cœur humain. Le public, qui s'obstine à préférer le *Caïd* à toutes les autres partitions de l'auteur, pourrait bien avoir raison, et ce qui me confirme dans cette opinion, c'est le caractère des meilleurs morceaux appartenant au nouvel opéra que vient de produire M. Ambroise Thomas.

Tous ces morceaux que nous avons signalés sont d'un style tempéré où dominent la grâce, la gaieté et la tendresse. Tels sont les deux romances et le quatuor du premier acte, la pastorale et la jolie romance du second acte, encore la romance et le joli air de soprano du troisième. Que M. Thomas y réfléchisse donc, qu'il se consulte bien, et peut-être finira-t-il par être de l'avis du public, qui est aussi celui de la critique.

Digitized by Google

LE TABLEAU PARLANT

DE GRÉTRY.

(Mai 1851.)

Le théâtre de l'Opéra-Comique a vraiment trop de bonheur, un bonheur qui finit même par devenir insolent. Tout lui réussit, jusqu'aux parades qu'il donne sous le titre pompeux d'opéra, comme : *Bonsoir, monsieur Pantalon!* qui attire toujours en foule ces bons provinciaux, qui sont enchantés de pouvoir se dire musiciens à si bon compte. N'allons pas troubler les illusions de ces braves gens par nos critiques importunes, et constatons seulement que M. Grisar doit être furieux d'un succès aussi compromettant. Ce qui vaut mieux pour l'honneur du public et du théâtre de l'Opéra-Comique, c'est le succès réel que vient d'obtenir la reprise du *Tableau parlant*, de Grétry. A la bonne heure! voilà de la musique charmante, vraie et toujours jeune. Le *Tableau parlant* fut représenté à Paris, par les comédiens italiens, le 20 septembre 1769. On sait que Grétry a laissé des mémoires où il raconte l'histoire et donne l'analyse de chacun de ses ouvrages. Que pouvons-nous faire de mieux que de rapporter les propres paroles de Grétry sur l'un de ses chefs-d'œuvre charmants qu'on ne se lassera d'entendre que lorsqu'on n'aimera plus ce qui est vrai ?

« Cette pièce (le *Tableau parlant*) me parut la meilleure réponse que je pusse faire au public, qui doutait que je fusse capable d'exprimer la gaieté en musique. Deux succès de suite

Digitized by Google

(le *Huron* et *Lucile*) m'avaient rendu ma gaieté naturelle, que j'aurais eu bien de la peine à exciter dans le temps que je fis le *Huron*. C'est dans les beaux jours du printemps que je composai le *Tableau parlant;* et je puis dire que, pendant deux mois, chanter et rire fut toute mon occupation. J'étais si plein de mon sujet qu'un jour, après le dîner, je fis chez l'ambassadeur de Suède (son protecteur) quatre morceaux de musique sans interruption. Cette fertilité m'étonna moi-même. Elle serait dangereuse pour l'ignorant, ou pour l'homme qui se livre rarement au travail; mais l'artiste qui passe ses nuits à réfléchir doit profiter des prodigalités de la nature.

« Je finis cet opéra à Croix-Fontaine, chez le marquis de Brancas, aujourd'hui duc de Serrès. On y fit la lecture du *Tableau parlant*, et l'on plaignit le malheureux musicien. Je m'appliquai surtout, dans cet ouvrage, à ennoblir autant que faire se pouvait, sans blesser la vérité, le genre de la parade, et c'est une attention très-nécessaire à tout compositeur qui traite un sujet trivial. Une des premières règles dans les beaux-arts est d'ennoblir tout ce qui en est susceptible, en imitant la nature, et l'artiste ferait sagement de dédaigner tout sujet qui n'est pas susceptible d'être ennobli. Je n'entends pas que l'artiste dégrade les sujets qui sont nobles et sublimes; mais il doit craindre que l'exagération prenne la place du naturel, lorsqu'il met sur la scène ou les dieux de la Fable ou les héros. Quand j'entends dire que les arts ont dégénéré, j'entends que les hommes ne sont plus les mêmes. Aujourd'hui, pour faire toujours le contraire des anciens, l'homme de génie n'obtient des éloges *qu'après décès*. On encourage les morts; on décourage le vivants. Je reviens au *Tableau parlant*.

« La déclaration de Cassandre : *Cet aveu charmant*, disait-on, était d'un style trop aimable. Mais je connaissais l'acteur, et je savais que sa voix offrirait le contraste plaisant

Digitized by Google

que je désirais. Cette pièce n'eut pas d'abord un succès aussi décidé que les précédentes. Je vis Ducré après la première représentation et je lui demandai s'il était toujours content de moi. Il me répondit qu'il avait entendu un bon duo. Une prude dit le soir, au souper de M. le duc de Choiseul, que l'on ne pouvait pas entendre deux fois cet opéra, parce que les accompagnements étaient d'une indécence outrée! Le succès augmenta avec les représentations. Les acteurs, qui d'abord n'avaient pas osé se livrer à la gaieté de ce genre, finirent par y être charmants. Clairval, dans le rôle de Pierrot, et madame Laruette, dans celui de Colombine furent inimitables, parce qu'ils surent unir la décence à la gaieté la plus folle.

« On a vu quelquefois des écrivains et des artistes médiocres qui, n'ayant pu faire tomber un ouvrage devant le public, ont voulu en dépouiller l'auteur pour l'attribuer à d'autres; c'est ce qui est arrivé au *Tableau parlant*. Un musicien italien, aussi ignorant que malhonnête, voulut me contester la musique de cet ouvrage. Il en parla d'abord d'une manière équivoque devant une nombreuse compagnie. On le força de s'expliquer; c'est ce qu'il voulait. Il avoua donc, avec l'air de la répugnance, qu'il avait dans son portefeuille presque tous les airs italiens que j'avais, disait-il, parodiés. On conclut de là que mes ouvrages précédents n'étaient pas plus de moi que le *Tableau parlant*. La maîtresse du logis fut bien affligée lorsque l'honnête *signor* descendit son portefeuille où l'on trouva en italien :

Pour tromper un pauvre vieillard, etc.
Il est certains barbons...

del signor Galuppi;

Vous étiez ce que vous n'êtes plus...

Digitized by Google

del signor Pergolèse ; le duo :

Je brûlerai d'une ardeur éternelle...

del signor Trajetta.

« Ces dames chantèrent nos airs en italien, non sans quelque chagrin, mais il fallut se rendre à l'évidence ; j'étais un fripon en musique et rien de plus. Le lendemain, en se promenant dans le parc, la conversation retomba sur moi. Ces dames se rappelaient tout ce que leur avait dit l'ambassadeur de Suède du plaisir qu'il avait à me voir composer.

« Je crois que cet Italien vous en impose, dit la maîtresse de la maison. Allons visiter sa chambre, se dirent-elles, peut-être découvrirons-nous quelques indices. » Elles y furent effectivement, et ces dames trouvèrent des lambeaux de papier de musique en quantité ; elles ramassèrent tout et l'emportèrent dans leur appartement avec plusieurs volumes de Metastasio. Ces dames eurent le courage de rassembler tous ces lambeaux, et elles n'y trouvèrent que des brouillons des airs du *Tableau parlant* sur des paroles de Metastasio. Le même air se trouvait avoir été essayé sur deux ou trois sortes de vers différents. La compagnie rentra, l'on se mit à table. Ces dames affectèrent de parler de moi avec peu d'estime pour mes talents. Mais au milieu de la jouissance du signor, elles firent apporter les fragments rapprochés les uns des autres. Quelqu'un fit remarquer que Pergolèse était mort avant que Métastase eût écrit certains opéras dont il signor lui attribuait la musique. A cette remarque l'Italien fut couvert de honte ; et ne trouvant aucun subterfuge pour justifier sa fourberie, il avoua que le besoin l'avait déterminé à parodier un air qu'il comptait faire graver, en leur prêtant des noms célèbres. Cette excellente excuse n'empêcha pas qu'il fût chassé de la maison. »

Le *Tableau parlant* dont Grétry vient de nous conter

Digitized by Google

l'histoire est une pièce très-amusante; c'est une sorte de parade empruntée au répertoire de la comédie italienne où la réalité burlesque des caractères se joint à la fiction de personnages impossibles qui n'ont jamais existé que dans l'imagination du peuple italien. Le théâtre de la comédie italienne est en effet un monde à part très-riche en combinaisons ingénieuses dont les auteurs modernes ont largement profité. *Gilles le Ravisseur*, l'*Eau merveilleuse*, *Bonsoir, monsieur Pantalon*, et bien d'autres encore, sont des petites pierres qui proviennent de cette mine féconde du théâtre de la foire que Lesage a si longtemps illustré de ses improvisations aimables. La musique du *Tableau parlant* a fait le tour du monde et n'a pas besoin d'être recommandée aux vieux amateurs ni aux artistes dignes de ce nom. C'est une déclamation d'une vérité si parfaite, qu'on dirait un dessin linéaire de la parole qui s'y trouve traduite dans ses moindres nuances, dans ses inflexions les plus malignes.

Cette fidélité à la vérité logique de la parole qui caractérise toutes les œuvres de Grétry et qui forme aussi le trait saillant de toutes les productions lyriques de la France, n'empêche pas l'auteur du *Tableau parlant* et de *Richard* de s'élever souvent jusqu'à la peinture des sentiments les plus aimables. Existe-t-il beaucoup de morceaux comme le fameux air de Pierrot racontant à Colombine les péripéties d'une tempête qui éclate au milieu de la mer? Il y a, dans ce morceau très-connu et devenu classique, des passages de la plus sublime éloquence, s'ils étaient rendus par un chanteur qui joignît à une voix puissante du style et de la passion. Et le duo entre Colombine et Pierrot, quelle inspiration adorable! On dirait vraiment de la musique de Cimarosa; et l'Italien dont Grétry nous a raconté la fourberie ne se trompait que sur l'intention qu'il prêtait à l'auteur du *Tableau parlant* d'avoir voulu s'approprier le bien d'autrui; car il est impossible de mécon-

Digitized by Google

naître qu'il existe une grande analogie entre la musique de Pergolèse, de Galuppi et de tous les maîtres italiens du XVIIIe siècle, et les opéras de Grétry. Et cette analogie est bien naturelle, puisque Grétry avoue lui-même que ce sont les petits chefs-d'œuvre de Pergolèse, de Vinci et de Galuppi qui ont éveillé sa vocation, et lui ont frayé la route qu'il a suivie.

Quoi qu'il en soit, la reprise du *Tableau parlant* attirera du monde à l'Opéra-Comique, nous aimons à le croire pour l'honneur de la génération actuelle. Nous engageons surtout les jeunes gens qui se destinent à la composition dramatique à aller entendre avec respect ce petit ouvrage qui a été créé et mis au monde il y a quatre-vingts ans, qui a traversé bien des révolutions sans que le temps ni les caprices de la mode aient pu lui enlever cet air de vérité que lui a imprimé la main du génie.

Digitized by Google

DE LA MUSIQUE EN ESPAGNE

(Juillet 1854.)

L'Espagne a toujours été une nation éminemment originale qui ne s'est mêlée qu'avec beaucoup de réserve à la civilisation de l'Occident. Confiné à l'extrémité de l'Europe, le peuple espagnol est resté longtemps étranger au mouvement de la pensée moderne dont il semble encore répudier la domination. Il y a donc dans l'histoire du peuple espagnol un intérêt de curiosité qu'on ne rencontre pas ailleurs, parce qu'on y trouve un caractère particulier qui tranche au milieu de l'uniformité de nos mœurs et de nos institutions. Après la chute de l'empire romain, alors que l'Europe affranchie essayait de se reconstituer, les divers peuples qui la composent ont célébré dans des chants poétiques les principaux événements de leur histoire.

La plupart ont laissé se perdre le trésor des traditions nationales, et ce n'est pas sans beaucoup de peines et de recherches que l'érudition moderne a pu recueillir quelques rares débris de ces précieux monuments. Les Espagnols seuls ont conservé les romances qui racontent les épisodes les plus intéressants de leur vie publique durant une période de huit siècles. Mais si le peuple espagnol a su conserver pieusement ces poésies primitives qui forment les premiers éléments de sa littérature, si l'on connaît assez bien l'histoire de ses différentes écoles de peinture dont nous pouvons admirer au Musée du Louvre les monuments immortels, on ne sait presque rien sur la musique de cette nation singulière qui semble

Digitized by Google

réunir, dans ses mœurs vigoureuses et un peu confuses, le génie de l'Orient à celui de l'Occident. Le savant M. Fétis vient de communiquer à la *Gazette musicale* de Paris quelques renseignements nouveaux sur l'état de la musique en Espagne qui nous paraissent de nature à intéresser nos lecteurs.

Un jeune artiste belge, M. Gevaert[1], lauréat du grand concours de composition, ayant obtenu de son gouvernement l'autorisation de changer l'itinéraire tracé aux musiciens pensionnés par la Belgique, s'est dirigé vers l'Espagne dans l'espoir d'y recueillir des idées nouvelles sur l'histoire de l'art dans ce pays mal connu. Les règlements des grands concours de composition, en Belgique, n'imposent pas seulement aux lauréats l'obligation de composer, pendant leurs voyages, un certain nombre de morceaux de quelque importance, ils veulent aussi que ces jeunes gens envoient au gouvernement des rapports annuels sur l'état de l'art dans les contrées qu'ils parcourent. M. Gevaert, satisfaisant à ces obligations, vient de faire parvenir à Bruxelles un travail intéressant.

M. Gevaert fait remarquer d'abord que les Espagnols n'ont eu que deux genres de musique, à savoir la musique d'église et la musique populaire. Jusqu'aux temps modernes, les essais qui ont été faits pour la création d'un opéra national et, pour la musique instrumentale, n'ont eu que des résultats insignifiants. Pendant plusieurs siècles, le style de la musique religieuse a été cultivé en Espagne avec le plus grand succès. Le goût a fini par se corrompre, là comme dans le reste de l'Europe, et la musique religieuse est devenue bruyante et théâtrale. Les formes banales de l'opéra italien composent aujourd'hui le fond de toute la musique qu'on entend dans les églises de la Péninsule; et bien que les archives des cathédrales regorgent de monuments de l'ancienne musique, ces

1. M. Gevaert s'est fait connaître depuis par un petit opéra en un acte, *Georgette*, qui annonce du talent.

Digitized by Google

monuments restent enfouis dans la poussière, où personne ne se les étudier.

Le sort de la musique populaire a été plus heureux que celui de la musique religieuse.

M. Gevaert remarque que le chant national porte encore l'empreinte de son origine arabe par les ornements mélodiques dont il est surchargé, par ses cadences bizarres qui n'ont qu'un rapport très-éloigné avec le système de la musique européenne. M. Gevaert fait également observer qu'avant le règne de Charles-Quint on ne trouve dans les bibliothèques de l'Espagne aucune trace de musique écrite à plusieurs parties. N'oublions pas cependant, avant de rien affirmer à cet égard, que Ramis de Pareja, qui enseignait la musique à Bologne vers 1482, était né à Baeja, dans l'Andalousie, en 1440; qu'il avait été d'abord professeur de musique à l'université de Salamanca. Ce même Ramis nous apprend que son maître de musique s'appelait *Jean de Monte*, et qu'il était contemporain d'Ockeghem et de Bunois, deux célèbres contre-pointistes de l'école gallo-belge.

Par l'examen qu'il a fait de l'ancienne musique d'église, M. Gevaert a reconnu que les artistes espagnols eurent des formes particulières qui donnaient à leurs ouvrages un caractère plus simple et plus solennel. Presque toute la musique d'église était écrite à deux chœurs, usage qui s'est conservé jusqu'à nos jours. Sobres d'imitations de canons et d'autres artifices scolastiques, les maîtres de la belle époque de l'art en Espagne écrivaient de sentiment et s'attachaient surtout à l'expression majestueuse du sentiment religieux. Le genre dans lequel les musiciens espagnols ont particulièrement excellé est celui des compositions funèbres, telles que les messes de *Requiem*, les motets pour la semaine sainte, les Lamentations de Jérémie et les Psaumes de la pénitence. Au milieu de la corruption du goût actuel, quelques cathédrales

Digitized by Google

ont conservé l'habitude d'exécuter pendant la semaine sainte quelques-uns des plus anciens motets. Parmi les morceaux de ce genre qui ont produit la plus vive impression sur le jeune voyageur belge, il cite *Circumdederunt me*, à quatre voix, de Nebra; *Sepelierunt Christum*, de Soler; *Verè languores nostros*, d'Escarregui, et *Tristis est anima mea*, du même.

Les noms de ces compositeurs n'ont jamais retenti hors de l'Espagne, et même dans leur pays la réputation de chacun d'eux ne s'étend pas au delà de la ville où ils étaient maîtres de chapelle. Le plus ancien des musiciens espagnols cités par M. Gevaert est Antoine Fevin. Après celui-ci, les plus anciens compositeurs de musique d'église connus en Espagne sont : André de Sylva, maître de chapelle à Fontarabie; Vaqueraz; Bartholome Escobedo, qui, après avoir été chapelain chantre de la chapelle pontificale à Rome, vers 1545, retourna dans sa patrie et fut maître de chapelle à Ségovie; Jean Vasquez, maître de chapelle à Alcala de Henarez, vers le milieu du XVIe siècle; Christophe Moralès, né à Séville, et que le pape Paul III fit entrer dans sa chapelle; François Guerrero, qui, après avoir brillé en Italie et en Portugal, retourna dans sa patrie et fut maître de chapelle à Séville; Diego de Ortiz, de Tolède, qui fut au service du vice roi de Naples, et son maître de chapelle, vers 1550; Thomas-Louis de Victoria, né à Avila, vers 1540, qui fut élève d'Escobedo et de Moralès. Tous les maîtres qui viennent d'être cités, à l'exception des deux derniers, ont écrit un grand nombre de compositions importantes qui ont été publiées en Italie, en France et en Allemagne. Parmi les musiciens plus modernes on remarque Bernadino Ribera, de Tolède; Torrès, maître de chapelle de Philippe V; Joaquin Nebra, maître de chapelle et auteur d'une multitude de messes et de motets, qui se trouvent à Madrid. Son plus bel ouvrage est une messe

Digitized by Google

de *Requiem* à huit voix. Soler, un des meilleurs compositeurs qu'ait produits l'Espagne, naquit en 1730, et fut maître de chapelle de l'Escurial.

M. Gevaert dit que les ouvrages de Soler qu'il a pu examiner lui ont donné la plus haute opinion du mérite de ce compositeur. Soler s'est aussi distingué comme écrivain sur la musique par deux ouvrages qui ont été publiés : le premier est un traité sur la modulation où se trouvent une multitude de modulations hardies dont on n'avait aucun exemple à l'époque où parut ce livre. Le second ouvrage a pour titre : *Curiosidades de la musica*. C'est un traité fort savant et fort clair, dit M. Gevaert, de la manière de déchiffrer la notation proportionnelle du moyen âge.

Un peu plus moderne que Soler, Doyagüe, maître de chapelle à Salamanque, dans la dernière moitié du XVIIe siècle, a laissé en manuscrit de beaux ouvrages de musique d'église qui se trouvent dans les archives des chapelles de l'Espagne. En lui paraît finir l'originalité de l'école espagnole. Il a pu voir dans sa vieillesse les désastres de la guerre de l'indépendance, qui a ruiné un grand nombre de riches monastères.

Ces monastères et surtout celui de Montserrat, à quelques lieues de Barcelone, étaient les écoles qui formaient les meilleurs musiciens de l'Espagne. Leur suppression a porté un coup funeste à la musique religieuse, qui ne se relèvera pas de l'abaissement profond où l'ont plongée les événements politiques. Tout ce qu'il y a eu de grands musiciens en Espagne pendant les XVIIe et XVIIIe siècles avaient fait leurs études à Montserrat ou à l'Escurial. Aujourd'hui même, si l'on trouve encore en Espagne quelques traces de l'ancienne doctrine, c'est chez les ecclésiastiques.

M. Gevaert dit que les organistes qu'il a entendus pendant son séjour en Espagne sont, en général, au-dessous de toute critique.

Digitized by Google

On ne saurait rien imaginer de plus vulgaire que les morceaux qu'ils exécutent. Ce sont des espèces de préludes sans ordre, où l'on chercherait en vain une étincelle de talent. Le jeune lauréat doute même qu'à l'époque de sa gloire l'Espagne ait jamais possédé de bons organistes. Il donne pour motif de son opinion les recherches infructueuses qu'il a faites dans la plupart des églises pour découvrir de la musique d'orgue d'un bon style. La construction des orgues y est d'ailleurs si vicieuse qu'il serait impossible d'en tirer un bon parti. Les pédales ne peuvent être très-utiles, puisque les marches sont formées de petites planchettes si courtes, que c'est à peine si l'organiste peut les atteindre du bout du pied. Quant aux registres, les jeux d'anches en forment les trois quarts, et leurs voix sont si criardes qu'il est impossible de les entendre sans souffrir.

Le plain-chant a subi dans toute l'Espagne des altérations pires encore que ce qu'on entend en France et en Belgique. Les demi-tons accidentels y sont si multipliés dans quelques provinces, que le plain-chant ne ressemble plus qu'à de la mauvaise musique moderne.

Il semble que l'on puisse admettre trois grandes divisions dans ce qui regarde la musique populaire en Espagne. La première correspond à la Biscaye et à la Navarre ; la seconde comprend la Galice et la Vieille-Castille ; la dernière est relative à l'Aragon, à la Nouvelle-Castille et aux provinces méridionales. Les airs basques, par exemple, ont un caractère rhythmique qui n'est pas moins extraordinaire que la langue de cette population étrange. Les éléments de ces rhythmes sont tout à fait opposés au sentiment des autres nations. L'air de danse qu'on appelle *zorzico* est composé en mesure de 5/8 ou 5/4, ou plutôt dans une mesure de deux temps, dont chaque moitié est représentée par un groupe de cinq notes égales.

Digitized by Google

D'autres airs sont écrits dans des rhythmes encore plus compliqués et plus opposés à nos habitudes. Une de ces mélodies, entre autres, est alternativement en mesure à 3/4 et en mesure à 6/8, et, ce qui est plus remarquable, ces airs sont ceux qui servent pour la danse. L'originalité des formes mélodiques ne répond pas tout à fait à l'originalité des combinaisons rhythmiques. Tous les airs basques que M. Gevaert a pu entendre étaient conçus dans la tonalité moderne.

Les chants de la Vieille-Castille et de la Galice n'ont rien qui mérite de fixer l'attention du voyageur. Ces provinçes n'ayant été que très-peu de temps sous la domination des Maures, les mœurs orientales n'y ont pas laissé des traces aussi profondes que dans les provinces du midi de l'Espagne. Les mélodies de cette partie de la Péninsule sont les seules qui méritent vraiment de fixer l'attention du connaisseur. Car, à travers une multitude d'altérations qui sont l'œuvre du temps et de l'ignorance des chanteurs, l'on s'aperçoit, par l'analyse de ces mélodies, qu'elles dérivent toutes de la musique arabe.

Ce type caractéristique, dit M. Gevaert, s'est conservé surtout dans les localités où la domination moresque a jeté de profondes racines, comme le royaume de Grenade et l'Andalousie. On le retrouve chez les *gitanos*, avec ses intervalles de *tiers* et de *quarts* de tons, avec ses ornements multipliés, avec sa tonalité vague, qui semblent caractériser la musique orientale.

Les airs d'origine arabe peuvent être divisés en deux classes principales : les chants qu'on désigne sous les noms de *canas* ou de *pleyeras*, et les airs de danse qui, suivant les localités, se nomment *fandangos*, *malaguenas* et *rondenas*. Les *canas* sont des mélodies d'un rhythme très-indéterminé. Elles commencent toujours par une note très-élevée que le chanteur soutient et file à volonté.

Digitized by Google

Toutes les phrases sont descendantes, et la mélodie principale est noyée sous un déluge de trilles assez semblables à des chevrottements. La tonalité de ces morceaux, ajoute M. Gevaert, n'a aucun rapport à nos modes majeur et mineur. Ses cadences finales ont beaucoup d'analogie avec le quatrième ton du plain-chant. A l'égard des successions mélodiques, la plupart ne comportent aucune espèce d'harmonie.

Les airs de danse sont composés en général de deux parties très-distinctes qui sont la ritournelle instrumentale et la *copla* ou le couplet. La première partie est invariable pour tous les airs du même genre. Les guitaristes habiles s'efforcent d'y faire briller l'agilité de leurs doigts. Souvent ils prolongent la durée de cette ritournelle au delà du couplet. La *copla* est ordinairement divisée en six phrases symétriques de trois ou de quatre mesures qui correspondent à quatre vers, dont le premier se dit deux fois.

Le chant et la poésie sont très-souvent improvisés par l'exécutant. Les improvisateurs les plus distingués se trouvent parmi les *gitanos* de l'Andalousie. Ces airs sont presque toujours écrits dans la mesure à trois temps d'une allure assez vive. Leur tonalité est la même que celle de tous les airs espagnols d'origine arabe, c'est-à-dire qu'elle est basée sur une gamme correspondant à celle du quatrième ton du plain-chant où jamais on ne passe en montant de la sixième note à la septième, mais bien de la septième à la sixième en descendant.

L'origine arabe de ces chants est aussi démontrée par l'émission de voix gutturale et saccadée qui en paraît inséparable. Toute cette musique se chante dans les registres les plus élevés de la voix.

Depuis l'expulsion des Mores, beaucoup d'airs nouveaux se sont introduits en Espagne. Ces airs sont les *seguedillas*, danse originaire de la province de la Manche.

Digitized by Google

On voit dans un passage de Don Quichotte, que les danses *seguedillas* étaient déjà en vogue à l'époque où Cervantes écrivait son chef-d'œuvre. La seguedille est à trois temps, d'un mouvement assez vif. Les *boleros* sont exactement coupés comme les *seguedillas*, mais dans un mouvement plus lent. D'autres danses espagnoles ne sont que des mélodies isolées sans appartenir à un type générateur; telles sont la *cachucha*, *el zapateado*, *el vito*, *el polo*, *los panaderos* et beaucoup d'autres qui sont en usage dans diverses localités de l'Andalousie.

La situation des théâtres lyriques en Espagne n'a rien qui puisse intéresser un voyageur, car on n'y joue que l'opéra italien, comme dans toute l'Europe. Les Espagnols ne possèdent pas de théâtre national. L'Opéra italien de Madrid est composé d'artistes célèbres appartenant à tous les peuples de l'Europe. Lorsque l'opéra italien pénétra pour la première fois en Espagne, dans les premières années du règne de Ferdinand VI, quelques musiciens du pays essayèrent de créer un opéra espagnol. Un compositeur nommé Ponciano écrivit la musique de ce premier drame lyrique; la tentative ne fut pas heureuse. Remacho, maître de chapelle de Charles IV, écrivit aussi en 1790 un opéra sérieux intitulé : *Conquista del Perú*, qui fut représenté dans la même année. En 1808, le ténor Garcia composa pour le théâtre de Malaga un opéra comique, *El Preso*, dont le livret est traduit du *Prisonnier ou la Ressemblance*, opéra comique français mis en musique par della Maria. Tels sont les renseignements consignés dans le rapport de M. Gevaert sur l'état de la musique en Espagne, et dont M. Fétis a fait le dépouillement avec la lucidité d'esprit qui caractérise ce savant musicien.

Digitized by Google

ROGER, AU GRAND OPÉRA

(Septembre 1850.)

M. Roger, qui nous revient d'Allemagne, chargé, assure-t-on, de toutes sortes de couronnes triomphales, a fait sa rentrée à l'Opéra par le rôle de Fernand, de *la Favorite*. Le rôle de Fernand, qui a été créé par Duprez il y a six ans, est l'un des plus agréables et peut-être le plus facile de tous ceux qui forment la succession de ce grand artiste. On pouvait croire que, se trouvant plus à l'aise dans la musique de Donizetti que dans celle de M. Meyerbeer, M. Roger réaliserait enfin les espérances que ses amis ont conçues de son avenir. M. Roger a-t-il tenu tout ce que promettait son courage? a-t-il réparé un peu l'échec que le rôle de Jean de Leyde a déjà fait éprouver à son ambition, et l'Opéra peut-il se flatter enfin d'avoir trouvé en lui le ténor qui doit supporter le fardeau de son grand répertoire?

De toutes les parties de la critique, celle qui a rapport à la musique est, peut-être, la plus difficile à manier avec justesse, parce qu'elle s'applique à un art encore jeune, qui agit profondément sur la sensibilité. La littérature, la peinture, la sculpture, etc., s'adressent aussi à l'imagination, mais après avoir éveillé préalablement l'attention de l'esprit, qui atténue au passage la vivacité de la sensation. La musique, au contraire, nous frappe presque aussi vite que la lumière, et il faut avoir une grande habitude pour apprécier instantanément les phénomènes nombreux et délicats qu'elle soulève en

Digitized by Google

nous. Nier que ces phénomènes puissent avoir une loi, ce serait nier la science de l'esprit humain. Seulement cette loi, encore obscure, n'est accessible qu'à un très-petit nombre d'intelligences. De là l'incertitude des jugements en musique, incertitude d'autant plus grande que chacun se croit apte à parler sur un art qui renferme tant de mystères. Il n'y a que dans la politique qu'on trouve une aussi grande variété de points de vue, et nous n'étonnerions que les ignorants en disant que la politique et la musique ont cela de commun qu'elles ne provoquent la réflexion qu'après avoir soulevé les orages de la sensibilité.

Il y a bien une quinzaine d'années que M. Roger a débuté sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Un physique agréable, une voix charmante, l'intelligence de la scène et du goût lui ont valu une réputation des plus honorables. Sans posséder la distinction d'Elleviou, ni l'habileté vocale de M. Ponchard, M. Roger était fort bien dans ce cadre proportionné à ses moyens où il s'était fait une bonne et solide renommée.

Mais qui est-ce qui est content de son sort dans les temps où nous vivons? Quand on peut devenir ministre en s'élançant de l'arrière-boutique d'un journal démagogique, comment s'étonner qu'un artiste de talent, qui est le premier dans les Alpes, ne se croie pas destiné à occuper aussi le premier rang dans Rome? Les amis, les journaux complaisants qui n'y regardent pas de si près, cette tourbe d'admirateurs aveugles qui parlent la langue des beaux-arts comme les socialistes parlent celle de Bossuet, ont dit si souvent à M. Roger qu'il était un grand chanteur, qu'il les a pris au mot, et a quitté follement un théâtre où il régnait en maître, pour venir étaler sur la première scène lyrique de l'Europe le spectacle de son impuissance. Mais que manque-t-il donc à M. Roger pour que son talent soit à la hauteur de son ambition?

D'abord sa voix a déjà subi *des ans l'irréparable outrage!*

Digitized by Google

Le tissu en est altéré dans les cordes extrêmes, et il est obligé d'en forcer l'émission pour en dissimuler les *creux* : il a la respiration trop courte pour exprimer avec ampleur les phrases d'un accent impérieux, ce qui l'oblige de ralentir constamment le mouvement indiqué par le compositeur et par la situation. Ces défauts imputables à la nature pourraient être facilement palliés, si Mr Roger avait du style : du style, qu'est-ce que cela ? *C'est l'homme*, a dit Buffon. Il y a plusieurs sortes de styles : le style noble, tempéré, bas, trivial, comme il y a différentes espèces de caractères. La grande difficulté dans les arts, c'est d'avoir un style qui vous appartienne, qui soit la révélation des qualités de votre âme et de votre intelligence. Il est aussi rare de trouver un musicien, un peintre, un écrivain qui ait un style à lui, qui réfléchisse son image, que de rencontrer un caractère et une physionomie originale : il peut y avoir du style dans tous les actes de la vie, dans la démarche, dans la manière de se vêtir, de parler ou de chanter; et, lorsque le style est dirigé par un goût délicat, il en résulte des œuvres parfaites et des artistes éminents; car le style, dit Cicéron, est le maître de l'art de parler et de produire les grands effets : *Optimus, ac præstantissimus dicendi affector, ac magister*.

Il ne faudrait pas croire non plus que le goût si nécessaire à l'épuration du style soit un mot arbitraire et purement conventionnel. Le goût en musique, comme dans toutes les manifestations de l'intelligence, c'est l'art d'approprier les moyens au but qu'on se propose d'atteindre, de rendre et d'apercevoir le vrai rapport des choses. Si vous riez dans une situation triste ou si vous pleurez dans une situation gaie; si vous prêtez à un laquais les manières d'un prince et à une duchesse le sans-façon d'une camériste, etc., vous manquez à l'unité des caractères, vous dérangez le vrai rapport des choses, vous troublez la logique de l'esprit humain, c'est-à-dire vous bles-

Digitized by Google

sez les règles du goût, qui n'est autre chose que la raison gouvernant les phénomènes de la sensibilité. Allez au fond du principe de la comédie, et vous verrez que ce qui provoque notre rire, c'est également une désharmonie entre la cause et l'effet, une piperie de la volonté qui manque le but qu'elle se proposait d'atteindre, une discordance dans les rapports des choses qui blesse la logique et la vérité. Mais ici, dans la comédie, la raison s'égaie du trouble apporté momentanément dans la concordance des faits, parce qu'il lui est facile de rétablir l'ordre et qu'elle est heureuse d'accomplir cet acte de souveraineté, tandis qu'elle souffre du manque de goût dans les arts qui ont pour objet l'expression des sentiments de l'âme, parce que cela l'empêche de percevoir la beauté et de jouir de la *splendeur du vrai.*

Plus il y a de rapports entre les choses, et plus les nuances qui les séparent sont délicates, plus il est difficile de les discerner et de les rendre. Le goût sera plus exercé et plus exquis dans les classes supérieures que dans le peuple, dans les natures bien douées que dans certains individus, même supérieurs, qui n'auront pas cultivé avec un soin égal toutes leurs facultés. Si vous possédez plus de réflexion que de sensibilité, ou plus de sensibilité que de réflexion, vous n'aurez jamais un goût parfait et sûr.

Il y a donc un bon goût, en musique, qui n'est ni italien, ni français, ni allemand; un goût qui consiste à sentir et à rendre le vrai rapport des choses, à saisir au passage les lois de la raison au milieu des phénomènes de la sensibilité. Un mauvais chanteur n'est d'aucune école. Il ne peut arguer d'aucun principe qui l'autorise à faire entendre des *lazzi* de vocalisation au milieu d'une scène pathétique.

C'est une grande erreur de croire que les célèbres chanteurs italiens du XVIIIe siècle, se permissent les monstruosités que nous sommes condamnés à entendre de nos jours.

Digitized by Google

M. Roger manque de style, c'est-à-dire de caractère et d'individualité. Voulant à tout prix viser à la grandeur et produire des effets héroïques, il s'est mis à imiter Duprez, dont il exagère les pauses et les inflexions de voix. Aussi il lui est arrivé ce qui arrive à tous les imitateurs, il a pris la recette matérielle de son modèle sans en comprendre l'esprit, et les phrases avec lesquelles Duprez faisait tressaillir le public, sortent inanimées de la bouche de M. Roger. Il a fort mal dit la belle romance du premier acte : *Un ange, une femme inconnue*, et il n'a pas su rendre l'expression pleine de sérénité qui se trouve dans celle du quatrième acte : *Ange si pur!* que Duprez exhalait comme un dernier soupir de l'idéal. Ah! monsieur Roger, il ne suffit pas d'élever les talons de ses bottes et de grossir la voix pour être à la hauteur d'un artiste qui a passé sa jeunesse au sein d'une école célèbre où l'on se nourrissait de l'esprit des grands maîtres. Ce n'est point au Conservatoire qu'on apprend à phraser et qu'on enseigne l'art de donner aux sons la pureté, l'ampleur et l'*horizón* qui constituent le style élevé. Le duo final de *la Favorite*, l'une des plus heureuses inspirations qu'il y ait au théâtre, M. Roger et madame Julienne en ont fait un chant patriotique, digne du gouvernement provisoire.

Pourrait-on s'imaginer que cet élan suprême de la passion, que cet épanouissement radieux de l'amour aient été *entonnés* par M. Roger et madame Julienne, comme une strophe de la *Marseillaise* ou comme le *Chant des Girondins*, de fabuleuse mémoire. Aussi, les Gaulois du parterre qui doivent s'y connaître, en fait de barricades, ont-ils été transportés à ces hurlements dramatiques qui leur rappelaient les beaux jours de février 1848!

Madame Julienne, qui remplace mademoiselle Masson dans le rôle d'Éléonore, possède une assez belle voix de mezzo-soprano étendue et fortement timbrée. Très-inférieure à

Digitized by Google

M. Roger, autant comme cantatrice que comme comédienne, elle n'a trouvé d'autre moyen, pour se rendre digne de son amant, que de crier un peu plus fort que lui. Aussi, en écoutant ce couple charmant se dire des douceurs par-dessus les toits, nous pensions à la devise de feu Nicolet : *Toujours de plus fort en plus fort!*

Digitized by Google

LA PERLE DU BRÉSIL

DE M. FÉLICIEN DAVID.

(25 novembre 1851.)

Notre excellent ami et collaborateur M. Rolle faisait ressortir dernièrement, avec le goût et la solide raison qui caractérisent sa critique, combien le culte assidu des vieux maîtres est nécessaire à la bonne éducation du comédien. Abandonnez Molière, disait-il, laissez de côté Regnard et tous ceux qui ont marché sur leurs traces, et vous verrez ce que deviendra le Théâtre-Français sous l'influence exclusive des chefs-d'œuvre contemporains. S'il est impossible de contester, en effet, que la connaissance de la tradition soit nécessaire au développement de tous les arts de l'esprit, on peut affirmer qu'elle est indispensable à celui qui a mission de juger les œuvres musicales.

Tout homme qui ne connaît que la musique contemporaine ne sera jamais qu'un esprit plus ou moins facile qui rendra avec plus ou moins de bonheur ses impressions personnelles ou celles de ses amis; mais son jugement, né de la circonstance, ne survivra guère au jour qui l'a vu naître. Nous avons vu un exemple bien curieux de cette impuissance de l'esprit à juger les compositions musicales qui s'écartent un peu des formes à la mode. Lorsque M. Félicien David fit exécuter pour la première fois, dans la salle du Conservatoire,

Digitized by Google

son ode-symphonie le *Désert*, ce fut un désarroi complet dans la presse parisienne, désarroi qui ne peut être comparé qu'à celui qui se manifesta aussi lors de l'apparition du *Freychütz* au théâtre de l'Odéon. Les écrivains les moins inexpérimentés poussèrent l'étourderie jusqu'à dire que le *Désert* était *un grand événement dans l'art musical*, et on se permit de comparer le talent gracieux et ingénieux de M. Félicien David aux génies de Mozart et de Beethoven !

Pour nous qui faute d'autres mérites avons au moins celui d'avoir été élevés dans le temple du Seigneur, où l'on nous a appris à connaître la parole des saints prophètes, nous avons écouté avec beaucoup de plaisir les compositions agréables de M. Félicien David, et nous en avons alors porté un jugement qui est peut-être le titre le moins contestable que nous puissions avoir à la bienveillance de nos lecteurs. Voici comment nous terminions, dans la *Revue des Deux Mondes*, un article où il était question des compositions de M. Félicien David : « L'ode-symphonie de *Christophe Colomb* est très-inférieure à celle du *Désert*, dont elle n'a pas le charme et l'unité piquante; elle en reproduit les meilleures inspirations sans les rajeunir par des formes nouvelles et plus savantes. On y trouve les mêmes qualités amoindries par leur dispersion dans un cadre trop vaste pour les forces de l'auteur; on y trouve aussi la même impuissance à peindre l'énergie des passions dramatiques. Les idées musicales de M. Félicien David ne sont ni grandes, ni très-nombreuses, ni variées. La grâce continuelle et un peu mignarde de sa mélodie finit à la longue par vous affadir le cœur, et sa rêverie, par trop prolongée, se change en un demi-sommeil qui alourdit la paupière et l'esprit.

« M. Félicien David n'est pas un grand compositeur : c'est un musicien agréable, une nature heureusement douée, qui, en fouillant un beau jour dans les souvenirs intimes de sa

Digitized by Google

vie inquiète, a trouvé, comme certaines femmes du monde élégant, les éléments d'une histoire intéressante, d'un joli roman qu'il a raconté au public avec un charme infini et un vrai talent. Mais en fera-t-il deux? »

M. Félicien David vient de répondre un peu tard, il est vrai, au doute que nous élevions, il y a quelques années, sur l'avenir plus ou moins brillant qui était réservé à ce jeune musicien. La réponse de M. Félicien David est-elle péremptoire, et pouvons-nous enfin nous flatter de posséder en France un compositeur dramatique de plus? On est d'abord étonné que, dans la position de M. Félicien David, avec la réputation exagérée que lui ont value le *Désert* et *Christophe Colomb*, il ne se soit pas associé à des collaborateurs plus connus et moins inexpérimentés dans l'art de tisser un canevas dramatique propre à développer les qualités aimables de son talent. Il ne fallait pas être un très-grand sorcier pour comprendre tout ce qu'il y a de parfaitement absurde dans la fable qu'on nous a racontée samedi dernier à l'Opéra-National sous ce titre : *la Perle du Brésil*. Nous en avions deviné d'avance l'intrigue, les péripéties et le dénoûment. L'intrigue, en voici l'explication :

Il y avait autrefois dans la ville de Lisbonne une jeune fille appelée Zora, que la nature avait douée de toutes les grâces. Elle était l'ornement de la cour et de la ville, et chacun se disputait la possession de son cœur. Zora avait une origine très-mystérieuse ; elle avait vu le jour par delà les mers, au milieu d'une tribu de sauvages. Enlevée toute jeune encore au milieu d'un champ de bataille, Zora fut conduite à Lisbonne par l'amiral portugais Salvador. Zora croissait ainsi en beauté et en vertus au sein de la cour de Portugal, entourée de mille hommages qu'elle repoussait dédaigneusement, lorsque par une nuit sombre, elle fut enlevée par un certain comte de Horn, ambassadeur de Suède, qui en était éperdu-

Digitized by Google

ment amoureux. Or, une jolie femme ne manque jamais de preux chevaliers qui se dévouent pour sauver son honneur, et Zora trouva le sien dans le jeune Lorenz, cavalier accompli, qui se fit un vrai plaisir d'arracher cette perle aux griffes de son ravisseur. Conduite triomphalement dans les bras de son tuteur, l'amiral Salvador, qui éprouve pour sa pupille un sentiment plus vif que celui d'un père adoptif, Zora est bien heureuse d'avoir échappé au danger qui la menaçait, et plus heureuse encore d'avoir trouvé un libérateur dans Lorenz, dont la tournure, l'esprit et le dévouement avaient depuis longtemps éveillé son intérêt. L'amiral Salvador, qui s'aperçoit combien on convoite le précieux trésor qu'il s'est réservé pour la consolation de ses vieux jours, se détermine à emmener avec lui la charmante Zora dans le nouveau voyage qu'il va entreprendre vers le Nouveau-Monde. C'est ainsi que se termine le premier acte.

Le second acte tout entier se passe au milieu de l'Océan, sur le vaisseau amiral *Saint-Raphaël*, qui renferme dans ses vastes flancs des orages au moins aussi dangereux que ceux qui éclatent au dehors. En effet, avec Zora s'est embarqué aussi sur le *Saint-Raphaël*, le jeune cavalier Lorenz, et l'amiral ne se doute guère qu'il a enfermé le loup dans la même bergerie que les moutons. Il découvre bientôt son malheur par un petit stratagème qui est le seul incident un peu piquant de cette longue histoire. Soupçonnant, avec juste raison, qu'il existe une intrigue entre Zora et l'une des personnes qui sont à son bord, l'amiral Salvador déclare brusquement devant tout l'équipage assemblé que la belle Brésilienne va devenir sa femme. A ce mot Lorenz fait un mouvement de surprise qui trahit le secret de son cœur. La colère de l'amiral éclate alors et confond ses éclats avec ceux d'un orage épouvantable qui traverse le vaisseau de ses sinistres clartés. Zora tombe sur le pont, frappée par la foudre.

Digitized by Google

Le troisième acte nous introduit dans une forêt vierge du Brésil, dont un fort beau décor représente la magnifique végétation.

Zora est endormie sur un hamac qui se balance au gré des zéphirs. Elle se réveille un peu tard et semble encore sous l'impression pénible de l'accident qui a failli lui coûter la vie. Remise enfin de son engourdissement, Zora s'abandonne au bonheur de respirer les parfums de la terre où elle a été bercée. Mais les soldats portugais sont bientôt surpris par une troupe de sauvages qui les enveloppent de toutes parts. Après toutes sortes de menaces et de pourparlers diplomatiques qui ont lieu entre l'amiral Salvador et le chef des Peaux-Rouges, discussion politique et sociale qui paraît exciter vivement la colère des parties belligérantes, Zora intervient en chantant une mélodie plaintive qui met tout le monde d'accord. Cette mélodie, qu'elle a retenue dès sa plus tendre enfance, est un témoignage qui prouve que ce n'est pas sans raison que Zora a été surnommée la *Perle du Brésil*. En effet, les sauvages cornus et horriblement tatoués reconnaissent dans cette belle personne la fille de leur ancien cacique, et tout se termine heureusement par le mariage de la *Perle du Brésil* avec son amant et sauveur, le cavalier Lorenz.

Telle est la donnée du libretto que M. Félicien David s'est chargé de mettre en musique, donnée qui n'a rien, comme on le voit, ni de bien nouveau, ni de fort intéressant. Il est probable que M. Félicien David aura été séduit, en acceptant le poëme que nous venons d'analyser, par la perspective de faire un nouveau voyage dans le pays de la lumière qu'il avait déjà visité sous la conduite de *Christophe Colomb*. On dirait vraiment que M. Félicien David a bien de la peine à se plaire parmi nous, au milieu des passions violentes et confuses qui bouleversent la vieille Europe. Mais si l'ode-symphonie de *Christophe Colomb* était déjà une seconde édition

Digitized by Google

considérablement affaiblie du *Désert*, n'était-il pas à craindre qu'en traversant encore une fois le grand Océan et en abordant les mêmes rivages, le jeune compositeur ne fût exposé à retomber dans le même cercle d'idées, cercle d'ailleurs suffisamment connu du public?

L'ouverture de la *Perle du Brésil* est un morceau de symphonie mal ordonné, trop long, et dépourvu de caractère. Excepté l'*andantino* qui en forme la seconde partie, rien, dans cette ouverture, n'intéresse l'oreille et ne frappe l'imagination. Au premier acte, on peut à la rigueur recommander une romance agréable pour voix de ténor qui n'a rien d'original, mais qui est chantée avec émotion par M. Philippe, qui représente le personnage de Lorenz. Vient ensuite un trio pour deux voix de femme et ténor, qui a lieu entre Zora, Lorenz et la comtesse, femme du premier ministre. Au milieu de ce trio dont le motif est repris successivement en forme de canon par chacun des trois personnages, se trouve encadrée une ballade que chante Zora avec accompagnement du chœur à *voce chiusa*, effet connu déjà qui a été produit d'abord par M. Limnander, et reproduit ensuite avec infiniment de grâce par M. Auber dans le second acte de son opéra *Haydée*. Les airs de danse du second acte sont agréables et bien rhythmés, ainsi que le duo entre Zora et Lorenz, qui a le défaut d'être trop long et d'avoir plutôt la grâce d'un nocturne élégiaque que le caractère d'un morceau dramatique. Nous en dirons presque autant du duo pour ténor et basse entre l'amiral et Lorenz, duo trop long, mal coupé et dont les accompagnements sont aussi peu intéressants que le thème. Mais le quatuor pour deux *soprani*, ténor et basse, qui forme l'avant-propos du finale du second acte, entre Zora, Lorenz, l'amiral et Rio, est sans contredit le meilleur morceau de tout l'ouvrage, bien qu'on puisse reprocher aussi à ce morceau le défaut d'être trop long et de reproduire jusqu'à

Digitized by Google

la fatigue les mêmes effets. Le quatuor dont nous venons de parler est finement accompagné, avec ce goût ingénieux qui a fait la fortune du *Désert* et de quelques parties de *Christophe Colomb*. L'introduction instrumentale du troisième acte est aussi dépourvue de caractère que l'ouverture; et M. Félicien David a perdu là une belle occasion de nous donner quelques bonnes pages de musique pittoresque; et, à vrai dire, il n'y a, dans tout le troisième acte de remarquable, qu'un air de basse avec accompagnement de chœur qui a du caractère, et que le public a fait répéter.

Nous pouvons affirmer aujourd'hui avec certitude que la musique de la *Perle du Brésil*, loin de contredire l'opinion que nous avons émise, il y a quelques années, sur le talent de M. Félicien David, la confirme d'une manière éclatante. On ira voir cependant cet ouvrage curieux dont la mise en scène est très-soignée et l'exécution passable, ne fût-ce que pour assister au triomphe de la critique, qui a des *prévisions* parce qu'elle a des *traditions*.

Digitized by Google

JOSEPH, DE MEHUL

(16 septembre 1851.)

Le théâtre de l'Opéra-Comique est toujours le plus heureux des théâtres, par la très-bonne raison qu'il est dirigé par un homme actif et intelligent qui n'attend pas qu'on lui amène des chanteurs tout faits et des compositeurs bien inspirés. M. Perrin, qui est un artiste lui-même, sait parfaitement comment il faut s'y prendre pour concilier les goûts du public dont il lui importe de capter la bienveillance, avec les intérêts de l'art. Si depuis quelque temps l'Opéra-Comique n'a donné qu'une série d'ouvrages les uns plus médiocres que les autres, qui ne vivent quelques jours que grâce au secours de la mise en scène et à une exécution passable, la faute n'en est pas assurément à M. Perrin qui ne demande pas mieux que d'avoir des chefs-d'œuvre à livrer à l'admiration du public. Dans cet état de choses que fait M. le directeur de l'Opéra-Comique? Il laisse reposer la verve trop féconde des faiseurs contemporains et va chercher dans le vieux répertoire de son théâtre, une de ces œuvres conçues avec amour qui font la gloire de l'école française.

L'opéra de *Joseph*, dont la reprise a eu lieu jeudi dernier 11 septembre, peut être considéré comme le chef-d'œuvre de Mehul. Né à Givet le 24 juin 1763 et mort à Paris le 18 octobre 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans, Mehul a été une de ces puissantes organisations que la seconde moitié du XVIIIe siècle semblait tenir en réserve pour les grands événements qui devaient bientôt s'accomplir. En effet, par la pau-

Digitized by Google

vreté de son origine, par les vicissitudes de sa jeunesse, par la vigueur de son esprit et la vivacité de son talent, Mehul est un artiste digne de la grande génération qui a fait la révolution de 1789, qui en a compris les principes et s'est inspirée de son souffle libérateur. Comme tous les hommes supérieurs qui ont laissé leur empreinte dans la carrière des arts, Mehul n'est sorti d'aucune école particulière, et n'a appris les éléments de la langue qu'il devait si bien parler un jour qu'à force de tâtonnements et de méditations solitaires. Fils d'un pauvre cuisinier qui n'avait pas même les moyens de faire donner à son enfant une éducation libérale, le jeune Mehul étudia d'abord la musique sous la direction de l'organiste de sa ville natale, qui était un pauvre aveugle. Après une série d'épreuves et d'événements que nous ne pouvons qu'indiquer aujourd'hui et qui ont eu la plus grande influence sur le caractère et l'éducation du jeune compositeur, Mehul vint à Paris et eut le bonheur d'être mis en relations avec Gluck, qui venait d'accomplir la grande réforme de la musique dramatique, qui était un pressentiment du génie de la révolution philosophique et sociale qui s'élaborait alors, dans les plus hautes intelligences de la nation. Le hasard que nous traitons d'aveugle, parce que nous ignorons le véritable rapport des choses, ne semble-t-il pas avoir eu la prévoyance de l'avenir, en rapprochant ainsi la vieillesse de Gluck de la jeunesse de Mehul qui, en effet, devait succéder dans l'école française à l'auteur d'*Armide* et d'*Iphigénie !*

Aidé des précieux conseils de son illustre maître, Mehul s'essaya d'abord à écrire plusieurs ouvrages dramatiques qui ne furent jamais représentés, et, après d'autres préludes plus ou moins laborieux, il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique par le drame d'*Euphrosine et Corradin*, qui révéla à la France un grand compositeur dramatique. Ce premier succès de Mehul eut lieu en 1790, c'est-à-dire en pleine révolution,

Digitized by Google

dont son talent sérieux et sobre semblait reproduire l'esprit plein de vigueur et d'élan. Après *Euphrosine et Corradin*, dont l'immense retentissement laissa passer inaperçu un second ouvrage, *Alonzo et Cora*, Mehul écrivit *Stratonice*, qui est, avec *Joseph*, une des plus belles partitions de son auteur. Il y a dans *Stratonice* un air de ténor admirable : *Versez tous vos chagrins !* que Duprez chantait, à l'âge de quatorze ans, d'une voix enfantine et avec un talent qui laissait entrevoir la grande renommée qu'il devait conquérir quelques années plus tard.

Phrosine et Melidor, *Adrien*, *Ariodant*, *l'Irato*, imitation malheureuse de la musique italienne, le *Jeune Henri*, dont il n'est resté que la magnifique ouverture que tout le monde connaît et qui vaut à elle seule un long poëme : tels sont les différents ouvrages qui précédèrent la première représentation de *Joseph*, qui eut lieu le 17 février 1807.

Le sujet de *Joseph* est suffisamment connu pour que nous n'ayons pas besoin de l'expliquer. Il s'agit, comme chacun sait, de l'un des épisodes les plus touchants de la Bible, ce magnifique poëme des temps primitifs. Alexandre Duval, l'auteur du libretto, a traité ce sujet avec une naïveté qui n'a rien de commun avec la simplicité sublime des livres sacrés. Il a calqué tout bonnement son récit sur le récit de la Bible, sauf quelques détails de son invention, mais en laissant au fond de la source où il puisait sa donnée, le parfum de la poésie hébraïque dont il n'a pas su imprégner son vers filandreux et sa prose académique. C'est bien là une pièce qui porte la date de l'an de grâce 1807, époque de fausse grandeur où tout était massif et tendu comme une ligne de bataille. Toutefois, nous aimons encore mieux trouver dans un drame biblique la bonhomie un peu niaise d'Alexandre Duval que la finasserie de M. Scribe, c'est-à-dire que nous préférons cent fois le libretto de *Joseph* à celui

Digitized by Google

de l'*Enfant prodigue*. C'est grâce à la musique de Mehul que l'opéra de *Joseph*, a survécu au temps qui l'a vu naître, et qu'il vivra aussi longtemps que les hommes auront le goût des choses vraiment belles et grandes.

Avons-nous besoin de signaler tous les morceaux remarquables de cette belle partition? Il faudrait l'analyser depuis la première note jusqu'à la dernière, ce qui serait aussi long que parfaitement inutile. Qui ne connaît le premier air que chante Joseph : *Vainement Pharaon dans sa reconnaissance;* — la romance adorable qui vient après : *A peine au sortir de l'enfance*, dont la mélodie suave et touchante semble exhaler la poésie sereine de la légende sacrée, — le chœur des fils de Jacob, — la belle prière qui ouvre le second acte, le trio entre Jacob, Joseph et Benjamin, — la romance de Benjamin et le duo : *O digne appui*, dans lequel Jacob verse dans le cœur de son fils bien-aimé sa tendresse paternelle qui monte vers l'Éternel comme l'encens d'un pieux sacrifice? Tous ces morceaux sont admirables de simplicité et de vérité dramatique. Avouons, cependant, que le beau talent de Mehul n'a pu surmonter entièrement le grand défaut du poëme d'Alexandre Duval, lequel défaut est la monotonie qui résulte de la similitude des situations et de la persistance d'un même sentiment. En effet, les trois actes assez courts de *Joseph* ne renferment qu'une situation et n'expriment qu'un sentiment, la douleur paternelle, la tendresse filiale. C'est toujours la même corde du cœur qui est incessamment touchée, et, quelque sublime que soit l'expression de ce sentiment dans la musique du maître, cela finit par fatiguer. Diversité est la loi de notre pauvre nature, et cette diversité est plus nécessaire au théâtre que partout ailleurs. Ce manque de variété, qui est le défaut capital de l'opéra de *Joseph*, est aussi la tache originelle du grand talent de Mehul.

Esprit sérieux, caractère élevé, Mehul avait, comme tous

Digitized by Google

les hommes distingués de son temps, plus de force que de souplesse dans le talent, plus d'ambition dans la volonté que de délicatesse dans les sentiments. Fils de ses œuvres, Mehul possédait bien les qualités fortes de la génération héroïque qui a traversé la révolution, c'est-à-dire l'élan victorieux qui renverse les obstacles; mais, ainsi que le peintre David, ainsi que son collaborateur Joseph Chénier, Mehul était privé de ce rayon de la grâce qui caractérise les génies harmonieux et les époques de pleine maturité. Aussi est-ce une chose digne de remarque que les arts de la révolution et de l'empire sont déjà frappés d'une teinte de vétusté qu'on ne remarque pas dans les œuvres écloses pendant le siècle dernier; et pour ne citer qu'un exemple qui se rapporte au sujet qui nous occupe, nous dirons sans hésiter que les opéras de Grétry ont moins vieilli en somme que ceux de Mehul, qui était pourtant un bien autre musicien que l'auteur inspiré de *Richard* et du *Tableau parlant*.

Ce n'est pas que Mehul lui-même puisse être classé au nombre de ce qu'on appelle les savants musiciens. Bien qu'il affecte souvent les formes scolastiques dans ses ouvrages, Mehul était bien loin de posséder la main puissante de Cherubini, son émule. Ainsi, dans l'instrumentation de *Joseph*, malgré la vigueur et le coloris qui la caractérisent, on y sent une certaine raideur et une assez grande uniformité dans les accompagnements. Il abuse des formules, du retour périodique de certaines cadences, et lorsqu'il tient un dessein d'accompagnement, il le poursuit *ostinatamente* jusqu'à la fin du morceau. En cela, la manière de Mehul a beaucoup de rapport avec celle de Spontini, et ces deux grands compositeurs se ressemblent encore par d'autres points sur lesquels il nous est impossible d'insister aujourd'hui. Il est curieux de constater en passant que *Joseph* et *la Vestale*, qui portent si visiblement l'empreinte de l'époque

Digitized by Google

qui les a vus naître, ont été représentés en 1807, à quelques mois de distance l'un de l'autre.

C'est qu'en effet les œuvres de Spontini et de Mehul résument parfaitement toute la musique dramatique de la révolution et de l'empire. Ils remplissent l'époque de transition qui sépare Gluck de Rossini, et tous deux sont bien loin de posséder la grandeur et le pathétique de l'auteur d'*Alceste*, la splendeur, la richesse infinie de celui de *Guillaume Tell!*

Pour nous résumer, nous dirons franchement que nous préférons de beaucoup l'instrumentation de Gluck, avec ses larges desseins et sa belle simplicité, à l'orchestre plus varié de Mehul et de Spontini ; et, pour achever enfin un parallèle qui s'est présenté tout naturellement sous notre plume, nous avouons encore qu'il manque au magnifique talent de Mehul cette dernière goutte de lumière qui caractérise le génie qu'on ne saurait méconnaître dans l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortès*.

Digitized by Google

FANNI CERRITO

(26 octobre 1847.)

L'Opéra semble prendre goût à la chose, le succès l'affriande et l'excite; et, au lieu de s'endormir au sein de sa prospérité naissante, il fait tous ses efforts pour l'accroître et la perpétuer; à la bonne heure! Que la fortune aille donc aux plus actifs et aux plus capables, et foin de ces théories égalitaires qui nous promettent une société charmante où le sot, le paresseux et l'envieux seraient mis à la même portion congrue que le travailleur industrieux et le génie créateur. Oh! le bel avenir que nous aurions là, si on laissait faire nos Sganarelles modernes qui, ne pouvant changer la place du cœur, voudraient au moins changer la vérité de cette vieille maxime : *Aide-toi, le ciel t'aidera!*

Après l'Alboni, voici la Cerrito; après les merveilles de la vocalisation et du chant *Che nell' anima risuona*, voici les prodiges de l'entrechat et de la pirouette, un enchantement fait place à l'autre; ainsi soit-il jusqu'à la fin des siècles!

Le sujet de la *Fille de marbre* n'est autre que celui de *Pygmalion*, transporté sous le ciel de l'Espagne à la fin du xve siècle de notre ère. Au lever du rideau on voit une caverne flamboyante où les salamandres qui l'habitent sont groupées dans l'attitude de la surprise; on assure que c'est là le palais du génie du feu. Satan y pénètre bientôt, conduisant par la main un certain Manassès, sculpteur de son métier. Le chef

Digitized by Google

des salamandres, Belphégor, connaissant les devoirs sacrés de l'hospitalité, va au-devant d'eux et leur demande ce qu'il peut faire pour leur service. Manassès explique alors, avec tout l'enthousiasme naïf de l'artiste, qu'ayant fait une statue admirable, il en est devenu amoureux, et qu'il est prêt à se vendre à l'enfer si Satan parvient à obtenir du génie du feu qu'il anime son œuvre d'une étincelle de vie. Il y a lieu de s'étonner ici que Manassès, qui, en sa qualité de chrétien, doit connaître la hiérarchie des puissances supérieures, ne se soit pas adressé à Dieu plutôt qu'à Satan pour procurer une âme à sa statue. Cela eût été plus sûr et plus poli. Son prédécesseur Prométhée, tout païen qu'il était, n'a eu garde de commettre une pareille faute. S'étant avisé de faire un homme de sa façon, il s'aperçut bientôt que, comme le cheval de Roland, il n'avait qu'un seul défaut, *celui de ne pas marcher*. Alors, aidé du secours de Pallas, il remonta à l'Olympe et déroba au foyer d'éternelle lumière une étincelle dont il anima sa pauvre créature; cela était à la fois et plus logique et plus respectueux pour les dieux. Quoi qu'il en soit, le génie du feu consent à pénétrer le cœur glacé de la statue de Manassès d'un rayon de flamme, mais à de bien dures conditions : d'abord, pour qu'elle ne soit pas tentée d'oublier jamais son origine, elle portera le nom de *Fatma*, ce qui veut dire, je pense, fille du feu; ensuite elle sera toujours soumise à la volonté, non pas de celui qui l'a *plantée*, mais du diable qui *l'a fait naître*, et, revêtue des charmes de la beauté et de la grâce, elle fascinera tous les cœurs, sans qu'il lui soit jamais permis de partager l'amour qu'elle inspirera. Si par malheur son âme venait à faiblir et à éprouver de la tendresse pour un mortel, le rayon de la vie lui serait à l'instant retiré, et elle reviendrait à sa première forme. On voit qu'ici le diable a envie de contrarier le bon Dieu, qui a fait écrire dans l'Évangile : *Qu'il sera beaucoup pardonné à celui qui aura*

Digitized by Google

beaucoup aimé. Il n'y a guère que Diderot qui sympathise avec les doctrines de Satan, lorsqu'il soutient, dans son paradoxe sur le comédien, que le grand artiste dramatique ne doit pas éprouver les sentiments qu'il est chargé d'exprimer et de communiquer aux autres. Si le diable et Diderot ont raison, il est évident qu'Horace a eu tort de dire :

> .... Si vis me flere, dolendum est,
> Primùm ipsi tibi ?

Manassès souscrit à toutes les conditions qu'on lui impose, et ne se possède pas de joie, lorsqu'à un signe que fait le génie du feu, un rocher se fend en deux et laisse entrevoir, dans une cavité profonde, sa fille bien-aimée, froide et immobile comme un marbre. Peu à peu elle s'anime sous le regard magnétique de Belphégor; elle se détache du fond de la roche qui la soutient, et semble dire à chaque mouvement qu'elle fait : *Je sens, je vois, je suis*, progression psychologique bien plus vraie que la fameuse formule de Descartes : *Je pense, donc je suis*.

Tout à coup elle s'élance et se met à danser comme une muse qui s'essaie à la vie dont on vient de la douer. Manassès est dans le ravissement! Il regarde, il contemple, il admire cette merveille de l'art et de la puissance infernale, sans se douter, l'aveugle qu'il est! que celle qui le captive et le remplit de bonheur, c'est le propre reflet de son âme, l'image extérieure de l'idéal qu'il porte dans son sein.

> What thou seest
> What there thou seest, fair creature, is thy self [1]!

Prêt à s'élancer dans les bras de celle qu'il adore, Manassès est arrêté par un regard de Satan, qui lui rappelle les conditions du traité qu'ils viennent de conclure; puis il lui imprime sa griffe fatale, et le transforme en un être fantas-

1. Milton, *Paradis perdu*.

Digitized by Google

tique qui ressemble beaucoup au Méphistophélès de Gœthe. Cette transformation accomplie, un souffle infernal transporte sur la terre ces deux êtres prédestinés.

Voilà donc Fatma, toujours accompagnée de ce pauvre Manassès, qui ne la perd pas un instant de vue, parcourant le monde et entraînant tous les cœurs dans son cercle magique. Elle danse sur la place publique de Séville comme une Bohémienne infernale, étonnant tous les habitants de la ville et jusqu'à un vieux corrégidor qu'elle illumine de l'éclat de sa beauté et qu'elle enivre du prestige de ses talents. Un jeune More, nommé Alyatar, que le diable lui avait déjà fait voir dans le premier tableau, fend la foule et se précipite à ses pieds, en lui déclarant un amour éternel; mais, se rappelant la loi qui préside à sa destinée, elle fuit, comme Camille marchant sur la plante des pieds, cet amant malheureux, et, suivie d'une troupe d'adorateurs, elle apparaît tout à coup à Grenade dans le palais de l'Alhambra, où elle danse devant le roi d'Espagne et toute sa cour. L'enchanteresse produit sur le prince l'impression qu'elle a produite sur tous ceux qui ont eu le bonheur de la voir. Alyatar, le More, caché derrière une colonne de la demeure de ses ancêtres, contemple l'objet de ses rêves, suit tous ses mouvements, et obtient en passant, de cette créature mystérieuse, un regard où la compassion se mêle à la tendresse. Manassès, qui a saisi le mouvement, s'en alarme et craint que ce ne soit l'indice d'une passion naissante et fatale.

Resté seul avec Fatma, Alyatar lui exprime avec transport la joie qu'il éprouve d'avoir fixé un instant sur lui de si beaux yeux. Il lui déclare de nouveau le sentiment qu'il éprouve, lui dépeint les dangers qu'il a courus pour arriver jusqu'à elle, les obstacles qu'il a surmontés pour s'introduire dans l'Alhambra, lui l'héritier proscrit des rois mores. Fatma, en écoutant le récit d'un sentiment si vrai et si dés-

Digitized by Google

intéressé, se sent attendrir. Effrayée de la sympathie dangereuse qui s'éveille sourdement dans son âme, elle veut fuir encore, mais en vain ; elle ne peut résister au charme qui la retient captive auprès de l'inconnu. Un grand tumulte se fait entendre, les Mores envahissent l'Alhambra, les Espagnols sont vaincus, chassés, et Alyatar, proclamé roi de Grenade, offre à la jeune fille de partager son trône. Vaincue par tant d'amour, Fatma cède à sa destinée, et au moment où son front se courbe pour recevoir la couronne, le ciel se voile, le tonnerre gronde, la terre tremble, et, au milieu de cette convulsion de la nature, la fille de Manassès redevient ce qu'elle était avant, une blanche et froide statue; ce qui prouve qu'Horace est un bien autre critique que Diderot.

La donnée du ballet que nous venons d'analyser est assez malheureuse. Prendre la contre-partie du mot adorable de l'Évangile et de la fable ingénieuse et profonde de Pygmalion ; punir la beauté d'avoir éprouvé le seul sentiment qui relève la nature humaine de sa chute primordiale et qui la sanctifie devant Dieu et devant les hommes; faire naître la mort de l'amour au lieu d'en faire jaillir la vie... nous paraît être une conception aussi fausse en morale que dans les arts. Mais où diable allez-vous chercher la morale, dira-t-on? Messieurs les faiseurs de vaudevilles qui vous mêlez de critique, sachez que la morale se trouve partout où se trouvent la logique et la vérité; et qu'il faut même un peu de sens commun dans le domaine de la pure fantaisie, dans la fable d'un ballet. Croyez-vous, par exemple, que cette voix de basse et ce chœur qu'on entend, dans le prologue de la *Fille de marbre*, exprimer des vers tournés comme ceux-ci :

O puissant génie ! écoute :
De la flamboyante voûte,
Satan a suivi la route.

Digitized by Google

ne soient pas un contre-sens des plus choquants, quand même les choristes chanteraient juste, ce qu'ils n'ont garde de faire par respect, sans doute, pour les oreilles diaboliques qui les écoutent! Ne voyez-vous pas que vous faites intervenir dans un monde tout fantastique un élément de la réalité humaine, et que vous déroutez ainsi l'imagination prête à vous suivre dans les régions inconnues de la *cité des pleurs*. Oh! qu'il y aurait de belles choses à faire dans un ballet si un homme de génie s'emparait de ce cadre merveilleux!

L'informe canevas de M. Saint-Léon, aussi absurde qu'inintelligible, est bien racheté par le talent nouveau et piquant de Fanni Cerrito, sa femme légitime. Il y a bien une dizaine d'années, je pense, que cette nouvelle muse de la danse s'est élancée du sol napolitain qui l'a vue naître, et s'est mise à bondir à travers l'Europe, aux acclamations des amateurs les plus difficiles. Depuis longtemps elle tournait autour de Paris comme une âme en peine qui aspire aux régions lumineuses. Nous la possédons enfin; nous l'avons vue courir sur la scène de l'Opéra comme un vrai démon, agaçante comme une sirène. Elle est d'une taille moyenne et bien saisie, blonde, aux yeux bleus et doux, une poitrine grasse et blanche, des hanches solides et une jambe qui en dit plus que de bien longs discours.

Le talent de la Cerrito échappe à toutes les définitions du code de la danse. Fille de la nature, elle se préoccupe fort peu des préceptes classiques formulés par des maîtres en perruque, qui n'ont plus rien à démêler avec les passions de ce monde; elle va, elle marche, elle tourne au gré de sa fantaisie, elle se tord comme un serpent et s'envole comme un oiseau, poussée qu'elle est par un feu intérieur qui l'agite et la brûle. Comment contenir un pareil lutin, comment fixer sur la terre cette nature fougueuse, comment résister à ces pauses provoquantes et à ce tour de jambe, spirale diabolique

Digitized by Google

qui vous soulève sur votre stalle, comme Manassès a été enlevé par une rafale infernale ?

Sans doute que la Carlotta Grisi a bien plus d'élégance, de correction et de chaste coquetterie, et que rien ne saurait être comparé à la noble majesté de la Taglioni, cette belle statue antique animée par un souffle de Platon et que Socrate aurait épousée. Mais, si la Cerrito éveille en vous des sensations moins épurées et d'un ordre moins élevé, son talent n'en est que plus original et plus varié. D'ailleurs ses pauses, ses courbures, ses tours de jambe et ses regards assassins paraissent plus sensuels et plus scélérats que ses intentions, et on pourrait dire d'elle ce qu'un empereur romain disait d'un poëte de son temps :

Lascivus versu, mente pudicus erat...

Digitized by Google

LA MARA

(27 août 1850.)

Voici bien certainement une des plus étranges destinées de femme que présente l'histoire des cantatrices célèbres, si féconde pourtant en péripéties de toutes sortes. Gertrude-Élisabeth Schmaeling est née dans la ville de Cassel, en 1749. Fille d'un pauvre musicien qui exerçait ses talents presque sur la place publique, sa mère mourut quelque temps après lui avoir donné le jour. Resté veuf, son père, qui n'avait pas les moyens de confier son enfant aux soins d'une domestique ou d'une maîtresse d'école, l'attachait à un fauteuil et la laissait ainsi dans la solitude et dans l'abandon pendant des journées entières. Privée de mouvement et de la sollicitude maternelle, la pauvre petite fille contracta une espèce de maladie nerveuse et devint presque rachitique. Schmaeling joignait à sa profession de musicien ambulant celle de raccommodeur de vieux instruments. Sa fille, qui avait atteint péniblement l'âge de quatre ans, saisit un jour un violon dont elle s'amusa à faire résonner les cordes. Elle était encore dans le ravissement de l'effet qu'elle produisait, lorsque son père entra et lui administra une correction peu musicale pour lui apprendre à ne jamais toucher aux objets qui se trouveraient à sa portée. Mais la jeune fille, qui avait goûté au fruit amer de l'arbre de la science, ne put s'empêcher de prendre encore une fois un violon et de le faire résonner de nouveau sous ses doigts déjà moins expérimentés. Surprise par son père, elle reçut le pardon de sa désobéissance en faveur de la

Digitized by Google

justesse des sons qu'elle avait arrachés à un stradivarius fêlé. Vaincu, comme cela arrive toujours, par l'instinct de sa fille, Schmaeling se mit à lui donner des leçons de musique. Ils jouèrent bientôt ensemble des petits duos de violon qui émerveillèrent les voisins et répandirent dans la ville de Cassel le nom de la petite virtuose. Tout le monde voulut l'entendre, et, comme elle était encore trop jeune et trop faible pour rester longtemps sur ses jambes amaigries par le défaut d'exercice, son père était obligé de la porter dans ses bras. Quelques âmes pieuses s'intéressant à cette enfant déshéritée des bienfaits de la fortune et des douces caresses d'une mère, se cotisèrent pour lui faire donner une meilleure éducation. Un de ces amateurs zélés comme il s'en trouve quelquefois pour le bonheur des vrais artistes, se rendant à Francfort pour ses affaires, eut l'idée d'emmener avec lui Schmaeling et sa fille, qui se fit entendre dans plusieurs réunions avec beaucoup de succès.

Ce premier pas dans la gloire engagea Schmaeling à entreprendre un voyage à Vienne, la ville musicale par excellence où venaient aboutir tous les petits phénomènes. La jeune Schmaeling joua du violon dans plusieurs concerts publics et fut accueillie avec une extrême bienveillance par tous les amateurs. Charmé des rares dispositions de cette enfant, l'ambassadeur d'Angleterre conseilla à son père de la conduire à Londres, où la fortune ne pouvait manquer de couronner ses efforts. Le pauvre musicien allemand, qui n'avait pas besoin qu'on le pressât beaucoup pour aimer à courir le monde, suivit les conseils qu'on lui donnait, et partit pour Londres muni de nombreuses lettres de recommandation qui lui ouvrirent toutes les portes. Sa fille parut devant le roi, devant la reine et les plus grands seigneurs du royaume, qui furent tous charmés de ses heureuses dispositions.

On lui conseilla cependant d'abandonner le violon, qui ne

Digitized by Google

paraissait pas, aux scrupuleuses et belles Anglaises, un instrument convenable pour une femme. On l'engagea à cultiver sa voix, qui était déjà flexible et sonore. On ouvrit une souscription pour lui donner les moyens d'étudier et de payer un bon professeur, et on lui désigna Paradisi. Il paraît que ce vieux maître voulut enseigner à la jeune Schmaeling, qui grandissait à vue d'œil, tout ce qu'il croyait nécessaire à l'ornement d'une grande *virtuose*. On fut obligé de l'arrêter dans l'exercice de ses fonctions; on lui enleva son élève, qui perdit une partie de ses protecteurs, et dut quitter assez tristement l'Angleterre. De retour en Allemagne, Schmaeling confia sa fille aux soins de Hiller, habile professeur de chant qui venait d'ouvrir une école à Leipsick. Elle y entra en 1766, et, pendant cinq ans, elle vécut dans la maison de son maître, qui lui prodigua les soins d'un père.

L'enseignement de Hiller était tout à fait conforme aux principes de l'école italienne, dont les chanteurs remplissaient alors toutes les cours de l'Allemagne. Il enseigna à sa jeune élève à bien poser la voix, à l'assouplir par des exercices bien gradués, et à lire couramment la musique de tous les maîtres. Il lui composa un répertoire des plus beaux airs de Graun, de Benda, de Porpora, de Pergolèse, et surtout de Hasse, dont les mélodies faciles et charmantes étaient recherchées par tous les virtuoses. Hiller avait établi dans sa maison des concerts périodiques, espèces d'exercices comme il y en avait aussi à l'école de Choron, où les élèves chantaient devant une nombreuse réunion les morceaux qu'ils avaient étudiés avec soin. La Schmaeling se fit bientôt remarquer dans ces concerts de famille où elle n'avait à lutter qu'avec des condisciples qui ne possédaient pas comme elle l'habitude d'affronter les regards de la foule.

Sa voix étendue, énergique et flexible excitait déjà l'admiration des connaisseurs et faisait présager la grande célé-

Digitized by Google

brité qu'elle devait acquérir un jour. Au bout de cinq années d'études régulières et profondes, la Schmaeling débuta sur le théâtre de la cour de Dresde dans un opéra de Hasse. Elle y obtint un beau succès qui répandit son nom dans toute l'Allemagne. Elle était alors âgée de vingt-deux ans.

Qui ne sait que le grand Frédéric était un amateur très-distingué de musique et qu'il ne jouait pas trop mal de la flûte, pour un conquérant et pour un philosophe? Mais s'il aimait la musique italienne et la littérature française, le vainqueur de Rosbach ne voulait entendre parler ni de la poésie allemande, ni de la philosophie de Kant, son illustre sujet, ni des compositeurs tudesques qu'il traitait tout bonnement de barbares. Un seul musicien allemand avait trouvé grâce devant Sa Majesté : c'était Graun, dont le génie dépourvu d'originalité se rapprochait beaucoup des formes de la musique italienne. Depuis quelques années, Frédéric, devenu triste et morose, ne pouvait plus se distraire en jouant de la flûte, parce qu'il avait perdu plusieurs dents dont l'absence rendait son embouchure détestable.

Comment amuser un roi philosophe et passablement athée, qui n'a plus de batailles à gagner et qui ne peut plus jouer de la flûte? Telle était l'importante question que se posaient les courtisans du nouveau Salomon, comme l'avait surnommé Voltaire. « Si nous faisions venir à Berlin cette jeune cantatrice de Cassel, qui vient de débuter avec tant de succès à Dresde? » se disaient entre eux les courtisans. On en parla au roi, qui répondit qu'il aimerait mieux entendre hennir son cheval qu'une cantatrice allemande. Cependant on parvint à fléchir la répugnance de Sa Majesté, et la Schmaeling fut mandée à Potsdam, où elle chanta devant Frédéric un air de Graun, qu'il aimait beaucoup. Le roi, enchanté de son talent, lui demanda si elle était en état de déchiffrer un morceau à première vue : la virtuose répondit qu'elle était aux ordres,

Digitized by Google

de Sa Majesté. Alors le vieux et profond tacticien, qui connaissait plus d'un tour, alla chercher le manuscrit d'un air de Graun, que lui seul possédait, et qui renfermait les plus grandes difficultés vocales. La cantatrice surmonta l'épreuve, au grand contentement du roi, qui lui proposa alors de l'attacher pour toujours à son service.

La proposition fut acceptée avec joie moyennant la somme annuelle de 12,000 francs. Voilà donc la pauvre fille du musicien ambulant de Cassel, devenue la cantatrice favorite d'un puissant roi. Il y avait tout lieu de croire que le sort de la Schmaeling était fixé pour toujours; mais l'amour, qui joue un si grand rôle dans la vie des cantatrices, vint bientôt déranger un plan qui avait été formé sans sa participation. Parmi les artistes qui se trouvaient au service du roi de Prusse, il y avait les chanteurs Concialini et Porporino, et un violoncelliste nommé Mara, dont la réputation n'était pas digne d'envie. Assez bien de sa personne, Mara ne tarda pas à se mettre au rang des nombreux adorateurs de la nouvelle cantatrice. La Schmaeling, qui avait déjà repoussé plusieurs propositions de mariage, parut écouter avec faveur celle de Mara. Le roi fit avertir la cantatrice de se méfier de son prétendant, qui passait pour un ivrogne, pour un joueur et pour un débauché peu délicat dans le choix de ses victimes.

Deux fois le roi refusa son consentement à ce mariage dont il prévoyait les funestes conséquences. « *Qu'elle l'aime si elle veut, mais qu'elle ne l'épouse pas,* » répondait toujours ce roi éminemment philosophe. Mais la cantatrice finit par l'emporter, et malgré l'opposition de Frédéric et le blâme de toute la cour, elle épousa son cher Mara, qui ne tarda pas à lui faire expier sa faiblesse. Plongé dans les plus affreux désordres, il gaspillait en une nuit l'argent que sa femme gagnait avec tant de peine.

La renommée de la Mara grandissait cependant et se

Digitized by Google

répandait en Europe. On lui fit proposer un engagement pour la ville de Londres pour la somme de *soixante-sept mille francs*. Mais elle ne pouvait s'absenter de Berlin sans la permission de Frédéric, qui tenait autant à ses cantatrices que son père tenait à ses beaux grenadiers.

Irritée du refus constant du roi de la laisser sortir de son royaume, madame Mara conçut le projet de s'échapper un beau jour des griffes de son terrible protecteur. Elle ne faisait plus son service qu'avec une extrême négligence. Le czarowitz Paul Ier étant venu passer quelques jours à Berlin, des fêtes brillantes lui furent données. Madame Mara devait remplir le principal rôle dans un opéra qui devait être donné dans cette circonstance. Le jour de la représentation, elle feignit une indisposition et se mit au lit. Deux heures avant le spectacle, une voiture escortée par huit dragons s'arrêta devant la porte de la cantatrice récalcitrante, et un capitaine entra dans sa chambre à coucher en lui déclarant qu'il avait ordre de la conduire au théâtre *morte ou vive*. « Mais vous voyez bien que je suis au lit! — Eh bien, répondit l'officier, je vous ferai transporter avec votre lit. » Il fallut obéir, et, malgré cette scène soldatesque, la cantatrice se surpassa ce soir-là et enleva tous les suffrages. L'empereur de Russie surtout, ravi de son merveilleux talent, l'applaudit avec transport.

C'est quelque temps après le petit incident que nous venons de raconter que madame Mara parvint à se rendre secrètement à Dresde où elle fut arrêtée par l'ambassadeur de Prusse, jusqu'à ce que son maître Frédéric II lui eût ordonné de la laisser aller à tous les diables. Il disait dans cette occasion qu'il avait eu plus de peine à gouverner l'esprit de cette fantasque prima donna, qu'à conduire une armée de cent mille hommes. Madame Mara se rendit à Vienne où elle fut accueillie avec bonté par l'impératrice Marie-Thérèse, qui

Digitized by Google

lui donna des lettres de recommandation pour sa fille Marie-Antoinette. Traversant la Hollande et la Belgique, madame Mara arriva à Paris en 1782. Après avoir chanté à Versailles devant la reine, madame Mara se fit entendre à Paris au Concert spirituel. Elle y fut appréciée pour la flexibilité de sa voix et l'étonnante précision de son exécution. Après deux ans de séjour dans la capitale de la France, elle se rendit à Londres où de plus grands succès encore l'attendaient. Arrivée en Angleterre en 1784, elle y est restée jusqu'en 1788, gagnant des sommes considérables et jusqu'à 70,000 francs dans l'espace de quinze jours! En 1788, elle entreprit un voyage en Italie et chanta au théâtre de Turin. L'année suivante elle était à Venise, où elle fut l'objet des ovations les plus extravagantes. De retour à Londres en 1790, elle y passa l'hiver et reprit ensuite le chemin de l'Italie. En 1792 elle revint en Angleterre, où elle est restée pendant dix ans consécutifs, gagnant toujours des sommes vraiment fabuleuses. Agée de cinquante-deux ans, et sentant affaiblir ses forces, madame Mara quitta l'Angleterre en 1801.

Elle passa par Paris et se fit entendre à l'Opéra où elle ne produisit pas tout l'effet qu'elle pouvait désirer. Elle traversa l'Allemagne, donnant des concerts à Francfort, Weymar, Leipsick, Berlin, Vienne, et se rendit ensuite en Russie. Après avoir chanté à Saint-Pétersbourg, elle se fixa à Moscou, où elle acheta une maison.

Malgré les sommes considérables que madame Mara avait gagnées dans sa longue et brillante carrière, elle était loin d'être riche. Grugée par son mari d'abord, par ses amants ensuite, dont le dernier a été un flûtiste nommé *Florio*, elle avait dépensé le fruit de son travail en folles libéralités. A Moscou, elle fut obligée de donner des leçons de chant qu'elle se faisait assez bien payer, et qui lui permirent d'amasser encore une somme assez considérable qu'elle plaça chez un

Digitized by Google

négociant. L'incendie de Moscou, en 1812, la priva de cette dernière ressource et de la maison qu'elle avait achetée. Agée de soixante-quatre ans, cette pauvre femme dut quitter l'asile qu'elle s'était choisi, se mit à voyager dans la Livonie, et se fixa dans la petite ville de Revel où la noblesse du pays l'accueillit avec bonté.

Après quatre ans de séjour dans cette ville, où elle avait vécu du produit de ses leçons, madame Mara eut le désir de revoir l'Angleterre, ce grand théâtre de sa gloire éclipsée. Elle arriva à Londres en 1817, y donna un concert qui fut assez productif; mais le silence de ce même public qui l'avait tant admirée jadis, lui fit comprendre, hélas! que les temps étaient bien changés. De retour en Livonie, elle y retrouva la même bienveillance. Elle est morte à Revel, le 20 janvier 1833, âgée de quatre-vingt-quatre ans.

Madame Mara possédait une voix de soprano d'une étendue presque de trois octaves. Cette voix, plus délicate que forte, d'un timbre argentin et d'une flexibilité naturelle, ayant été dirigée par un maître habile, avait acquis une agilité prodigieuse qui bravait les plus grandes difficultés. Née en Allemagne, élevée par Hiller, qui était un homme de mérite et un excellent musicien, madame Mara lisait tout à première vue et chantait aussi bien la musique de Haendel et de Bach que celle de Hasse ou de Jomelli.

Ayant rencontré à la cour du grand Frédéric le sopraniste *Porporino*, élève de Porpora dont il avait emprunté le nom, madame Mara sut mettre à profit cette heureuse circonstance en étudiant la manière de ce virtuose qui n'était que l'écho de son illustre maître, de celui qui avait formé la Mingotti, Farinelli, Caffarelli et les plus grands chanteurs du XVIIIe siècle. Arrivée à Paris en 1782, madame Mara y rencontra la Todi, cantatrice d'un mérite différent, qui possédait les faveurs du public. La lutte qui s'engagea alors entre ces deux

Digitized by Google

virtuoses célèbres divisa les amateurs en deux camps ennemis qui se combattirent par des épigrammes et des bons mots. La Mara charmait les uns par les prodiges de sa vocalisation, par l'étendue et l'égalité de sa voix; la Todi par la vérité de ses accents. A Londres, madame Mara débuta dans une espèce de pasticcio, *Didone abandonnata*, où elle avait intercalé quatre morceaux de maîtres différents qu'elle chantait avec une égale perfection.

C'étaient un air de Piccinni : *Se il ciel mi divide;* un autre de Sacchini : *son Regina;* un troisième de Martellari : *Ah! non lasciarmi*, et la scène finale, qui était du Vénitien Gazzaniga. Le succès de la Mara en Angleterre fut prodigieux. Pendant dix ans elle fut la cantatrice favorite d'un public qui avait entendu la Cuzzoni, la Mingotti, la Faustina, et qui devait posséder plus tard la Catalani, la Pasta, la Malibran, la Lind et l'Alboni. La Mara était une cantatrice de bravoure dans le genre de la Gabrielli et de la Catalani. Elle excellait dans la combinaison de ses ornements, qu'elle variait à l'infini et sans avoir besoin de les préparer d'avance. Douée d'une longue respiration, elle attaquait les sons les plus aigus, les tenait suspendus sur l'abîme en les pénétrant de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel et de la fantaisie. Ses *trilles*, ses *groupetti*, ses *mordenti* se détachaient vigoureusement du fond mélodique qui les contenait. Elle passait insensiblement de la lumière la plus vive à une *mezza voce* la plus suave.

Son expression manquait de profondeur. Elle effleurait la passion, et glissait sur les cordes pathétiques comme un oiseau léger. Petite de taille, d'une physionomie douce, la bouche armée de belles dents qui s'avançaient un peu trop hors de la lèvre supérieure, la Mara avait un extérieur qui répondait à la nature de son talent. Gœthe dit quelque part que l'un des plaisirs les plus vifs qu'il ait éprouvés dans sa jeunesse, c'est d'avoir entendu chanter par la Mara un air de Hasse

Digitized by Google

dont les premiers mots étaient restés gravés dans sa mémoire :

Sul terren piagata a morte.

D'un bon naturel et d'un caractère facile, la Mara était aussi prodigue de sa tendresse que de son argent. Elle fut reconnaissante pour le vieux Hiller qui avait recueilli sa jeunesse, et se montra toujours prompte à secourir les malheureux. Le collaborateur de Mozart, Lorenzo da Ponte, qui a connu la Mara à Londres en 1801, se loue beaucoup, dans ses Mémoires, de la générosité délicate de cette grande cantatrice.

Madame Mara et madame Sontag sont les deux cantatrices allemandes qui ont le mieux réussi à s'approprier le style brillant et fleuri de l'école italienne.

Digitized by Google

L'ÉTOILE DU NORD

PAR M. MEYERBEER.

(1er mars 1854.)

Un grand événement musical vient d'avoir lieu au théâtre de l'Opéra-Comique. L'auteur de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* a fait invasion dans le paisible domaine des Monsigny, des Grétry, des Boïeldieu, de M. Auber. *L'Étoile du Nord*, opéra en trois actes de M. Meyerbeer, a été représenté il y a quelques jours devant une nombreuse assemblée d'élus qui étaient heureux d'assister à une solennité promise depuis six mois, et qui fera certainement époque dans l'histoire de l'art. En effet, à quelque point de vue qu'on se place, soit qu'on approuve entièrement le système de M. Meyerbeer, soit qu'on en condamne les tendances, on ne peut méconnaître la portée de cette tentative d'un grand musicien pour franchir le détroit qui sépare l'Académie de musique, fondée par Louis XIV, du théâtre modeste qui naquit un jour du vaudeville émancipé. Ce sont là deux genres bien différents, qu'il est bon de maintenir séparés, et qui exigent des qualités si diverses, qu'il est rare de les trouver réunies dans un même compositeur. Si l'Opéra, tel qu'il existe en France depuis Lulli jusqu'à Gluck, et depuis Gluck jusqu'à Meyerbeer, est moins un théâtre national proprement dit qu'une grande institution dramatique, qu'une véritable *académie* ouverte à tous les talents de l'Europe,

Digitized by Google

Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique,

il n'en est pas de même de l'Opéra-Comique. Ici, l'esprit et le sentiment se mêlent, la musique s'allie au dialogue dans des proportions plus ou moins grandes, qui ne doivent pas dépasser cependant certaines limites. Dans ce genre vraiment national, qui est une heureuse alliance de la comédie et de la musique, de la gaieté de l'esprit et de la sensibilité du cœur, on n'a vu réussir jusqu'ici que des compositeurs français. Quelques musiciens italiens s'y sont essayés aussi, non sans bonheur : Duni au XVIIIe siècle, Cherubini, Spontini, et, de nos jours, Donizetti et Paër, dont *le Maître de Chapelle* est un petit chef-d'œuvre; mais ces exceptions ne font que confirmer la règle, car les Italiens, appartenant à la même race et à la même civilisation que nous, ont toutes les qualité nécessaires pour saisir les mêmes nuances et rire des mêmes contrastes. D'ailleurs il ne faut pas oublier que l'opéra-comique français est une imitation de l'opéra bouffe italien, et que Vinci, Pergolèse, Leo, Piccinni, Sacchini et Rossini ont suscité Monsigny, Grétry, Dalayrac, Hérold et M. Auber. M. Meyerbeer est donc le premier compositeur allemand qui a voulu prouver que rien n'est inaccessible à la puissance du talent, et que la distinction des genres résulte moins de l'influence de la nature et de la nationalité que d'une juste appropriation de l'art au but qu'on se propose. Cette tentative d'un maître illustré qui ne manquera pas d'imitateurs, vaut la peine qu'on l'examine de près et qu'on la juge sans complaisance.

Le sujet de *l'Étoile du Nord* est tiré de l'histoire de Russie. C'est l'épisode si connu de la liaison de Pierre le Grand avec une pauvre fille de Livonie, nommée Catherine, qu'il épouse, qu'il fait couronner, et qui lui succède à l'empire

Digitized by Google

après sa mort. Née dans la petite ville de Marienbourg, Catherine, qui ne savait ni lire ni écrire, bien qu'elle eût été élevée par la charité d'un ministre protestant, fut faite prisonnière avec tous ses compatriotes et tomba entre les mains du général Tchérémetof, qui la céda au favori Menzikof. Elle plut à Pierre le Grand, qui la demanda à son favori et eut d'elle deux enfants, Anna en 1708 et Élisabeth en 1709. Dans la guerre contre les Turcs, qu'il entreprit en 1711, il voulut avoir avec lui Catherine, qu'il déclara publiquement son épouse, et qui lui rendit les plus grands services. Par son courage et sa présence d'esprit, Catherine sauva son armée d'une entière destruction; elle fut couronnée, et après la mort de Pierre le Grand, arrivée le 28 janvier 1725, Menzikof, qui était tout-puissant, la fit proclamer impératrice de toutes les Russies. Elle mourut paisiblement sur le trône le 27 mai 1727, à l'âge de trente-huit ans. C'était une fort jolie femme, remplie de courage et de bon sens, qui n'oublia jamais ni sa première condition ni ses anciens amis. Pierre le Grand aimait surtout en elle l'enjouement et l'égalité du caractère, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir des faiblesses pour un chambellan, nommé Moeus de la Croix, à qui Pierre le Grand fit trancher la tête. Il poussa même la cruauté jusqu'à la forcer de se promener sur la place du supplice et à contempler la tête de son amant qui était attachée à un poteau. Cette terrible catastrophe avait tellement aigri Pierre le Grand contre Catherine, qu'on a tout lieu de croire que s'il ne fût pas mort presque subitement, il aurait pris des dispositions pour l'empêcher de lui succéder à l'empire. Voyons maintenant quel usage a fait M. Scribe de cette donnée historique, qui ne manque certainement pas d'intérêt.

Et d'abord la scène ne se passe pas en Livonie ou dans le village de Saardam, comme le voudrait l'histoire, mais dans la Finlande, près de Wiborg, où Pierre le Grand, qui voyage

Digitized by Google

incognito, a été contraint de s'arrêter par une indisposition subite. Accueilli avec intérêt et soigné par une jeune fille nommée Catherine Skavronska, il éprouve pour cette enfant un sentiment plus vif que la reconnaissance, qu'il serait heureux de voir partager. Séduit par les charmes et surtout par le caractère de cette jeune fille, dont il ne connaît pas l'origine, et qui vit modestement avec un frère de son commerce de vivandière, Pierre le Grand, sous le costume d'un ouvrier charpentier nommé Peters, s'établit en face de la maison de Catherine avec l'espoir d'attirer ses regards et de conquérir son amour. Nous voilà déjà bien loin du grand homme qui a fondé un empire immense, et dont le testament politique trouble encore aujourd'hui la paix du monde. Quoi qu'il en soit de cette belle invention de M. Scribe, Peters, pour mieux s'insinuer dans les bonnes grâces de Catherine, fait la connaissance de son frère George Skavronski, qui est aussi charpentier de son état. George possède un très-joli talent d'agrément sur la flûte, qui fait le bonheur des jeunes filles du pays; il donne même des leçons, et Peters s'estime trop heureux d'être au nombre de ses élèves et de pouvoir tous les matins jouer de la flûte sous les fenêtres de Catherine. Pierre le Grand transformé en *pastor fido*, en une sorte de Tityre qui chante son amour sur des pipeaux rustiques... *recubans sub tegmine fagi!* je vous le dis, en vérité, il n'est que M. Scribe pour avoir de ces idées-là.

Peters, fort curieux de connaître tout ce qui se rattache à l'origine de Catherine, apprend, de son frère George, qu'ils sont nés tous les deux dans l'Ukraine, d'une diseuse de bonne aventure qui a prédit à sa fille une grande destinée. Devenue orpheline, Catherine a quitté le pays et s'est mise à voyager avec son frère, disant aussi la bonne aventure aux pauvres gens qui la consultaient, jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés dans la Finlande, où cette fille intelligente et active a établi un pe-

Digitized by Google

tit commerce d'eau-de-vie qui lui procure une certaine aisance. George est même sur le point d'épouser la nièce du cabaretier Reynold, Prascovia, lorsqu'on apprend que le commandant d'un corps d'armée russe exige du village douze recrues, parmi lesquelles George doit être compris. Cet événement, qui renverse tout à coup le bonheur qu'éprouvait Catherine de voir son frère honorablement établi par un bon mariage, la décide à prendre un parti si extrême, qu'on a toutes les peines du monde à se l'expliquer. Sans plus songer à l'amour qu'elle commence à ressentir pour Peters, dont elle remarque l'énergie sauvage et réfrène les penchants grossiers, elle veut remplacer son frère, ne fût-ce que pour quinze jours, afin de lui donner le temps de conclure ce mariage, qui lui a coûté tant de peine à préparer. C'est ainsi que, sous les habits de son frère, Catherine va rejoindre le corps d'armée dont elle doit faire partie et que se termine le premier acte.

Le second acte se passe tout entier dans le camp de l'armée russe, dont les soldats s'amusent à des exercices militaires. Catherine, sous le costume d'un jeune conscrit tout nouvellement enrégimenté, monte la garde derrière la tente du général en chef. A sa grande surprise, elle voit son ami Peters buvant à perdre la raison avec son favori Danilowitz, qui n'est autre qu'un pauvre pâtissier qu'il a rencontré dans ce même village où il a connu Catherine. Celle-ci, ne pouvant s'expliquer la cause d'un tel changement de fortune (car son ami porte maintenant un bel uniforme de capitaine sous lequel Pierre le Grand a cru nécessaire de cacher sa grandeur), veut forcer la consigne et pénétrer dans la tente où elle voit un si triste spectacle pour son cœur. Réprimandée pour son indiscipline, Catherine s'oublie jusqu'à donner un soufflet au caporal Gritzenko, qui la désarme et la fait arrêter. Ce fait ayant été rapporté au capitaine Peters, « qu'on le fusille, » répond-il au milieu de l'orgie et de l'ivresse, qui lui laisse pourtant

Digitized by Google

assez de liberté d'esprit pour reconnaître dans la voix du jeune conscrit comme un vague ressouvenir de la femme qu'il aime. L'acte se termine par une grande scène où Pierre le Grand, menacé d'une conspiration militaire qui en voulait à ses jours, se fait reconnaître à ses soldats, les ramène au devoir et les conduit à la victoire contre les Suédois.

Très-court, mais plus embrouillé encore que les deux autres, le troisième acte transporte la scène à Saint-Pétersbourg, où le tsar, entouré de tout le faste de la grandeur, ne peut oublier la pauvre Catherine, qu'il croit perdue pour toujours. Il a beau distraire sa douleur en faisant élever dans ses jardins la représentation fidèle du village où il a connu cette fille intéressante : il n'en est que plus malheureux de ne posséder qu'un souvenir. Enfin, par un de ces stratagèmes qui sont familiers à M. Scribe, Catherine se retrouve, mais hélas! ayant perdu la raison au milieu des cruelles vicissitudes qu'il lui a fallu traverser. La présence de son frère George et de sa femme, celle de ses amis de Finlande qu'on a fait venir, la vue des objets qui lui sont chers et les doux sons de la flûte, car la flûte joue un grand rôle dans la pièce, dissipent peu à peu les nuages qui avaient troublé son esprit. Catherine se réveille et tombe dans les bras de son maître et seigneur, qui la fait couronner impératrice de toutes les Russies; c'est alors qu'elle s'écrie dans son ravissement : *O ma mère, ta prédiction s'accomplit!*

On a pu voir par cette courte analyse que M. Scribe, en dédaignant la donnée de l'histoire pour suivre sa fantaisie, a commis une grande témérité; son poëme de *l'Étoile du Nord* est certainement l'une de ses conceptions les plus faibles, et, sans quelques incidents de mise en scène, c'est tout au plus si la musique de M. Meyerbeer aurait pu sauver cet imbroglio du sort qu'il méritait.

Il y a dans toutes les directions de l'esprit humain deux

Digitized by Google

ordres de génies : les génies spontanés ou héroïques qui s'illuminent tout à coup comme saint Paul sur le chemin de Damas, et les génies méditatifs et réfléchis qui ne trouvent la vérité qu'après de longues hésitations, comme saint Augustin, par exemple. Voyez Alexandre : il marche à la conquête de l'Asie avec trente mille hommes seulement, n'ayant aucun souci de laisser derrière lui la Grèce frémissante, et se fiant à sa fortune pour vaincre les obstacles qu'on pourra lui opposer. Rien n'est prévu dans ses plans de campagne ; tout est livré à l'inspiration du moment ; il s'avance audacieusement comme Achille, qu'il admire et dont il est la réalisation historique, et la glorieuse épopée du vainqueur de Darius confirme la vérité de celle d'Homère, qui lui a servi de modèle. Ce n'est point ainsi que procède César, génie déjà plus compliqué que celui d'Alexandre, son émule. Il ne lui suffit pas de soumettre les Gaules à la puissance romaine, il se préoccupe encore plus du résultat que pourront avoir ses victoires sur sa propre destinée. Du fond de la Batavie ou de la Bretagne, il écrit à ses amis pour qu'ils aient à s'occuper de lui, à l'appuyer de leur crédit auprès du peuple romain, dont il brigue les suffrages pour mieux l'enchaîner. Parmi les artistes, on peut remarquer les mêmes différences qu'entre les conquérants ; là aussi, à côté des élus de l'inspiration et de l'enthousiasme, on rencontre les maîtres de la réflexion. Les noms de Raphaël et de Léonard de Vinci, de Lesueur et de Poussin, de Haendel et de Sébastien Bach, de Mozart et de Beethoven, marquent dans l'art deux directions bien diverses, et peuvent servir à classer deux familles d'esprit très-distinctes, qui de nos jours encore ont pour représentants Rossini et M. Meyerbeer.

C'est une physionomie bien curieuse que celle de Giacomo Meyerbeer. Né à Berlin le 5 septembre 1794, d'une famille riche et considérée, il se voua dès l'enfance à l'étude de la

Digitized by Google

musique avec une passion ardente et tenace, qui sera le grand mobile de toute sa vie. Élève de l'abbé Vogler, l'un des hommes les plus savants et les plus originaux de l'Allemagne, condisciple et ami de Weber, qui ne le perdit pas un instant de vue, Meyerbeer, après avoir failli rester un admirable virtuose sur le piano, après quelques succès d'estime qui lui valurent les encouragements de Salieri à Vienne, quitte l'Allemagne et s'en va tout droit dans le beau pays de la mélodie et de la lumière, où son esprit profond et sagace reçoit une impulsion nouvelle. Il arrive à Venise en 1813, juste au moment où le *Tancredi* de Rossini faisait tourner toutes les têtes. Il ne résiste pas plus que les autres à cette musique de la volupté, à ces *tanti palpiti e tante pene* que la Malanotte exhale de sa bouche adorable. Enivré d'un si merveilleux génie, qui semble renouveler les miracles de la fable antique, M. Meyerbeer s'enferme chez lui, travaille, médite, combine, et puis débute à Padoue, en 1818, par un opéra italien : *Romilda e Costanza*, où le jeune maestro s'avoue le disciple du dieu vivant. Après d'autres essais plus ou moins heureux, M. Meyerbeer, qui veut avant tout de la célébrité, fait représenter en 1822, au théâtre de la Scala, à Milan, *Marguerite d'Anjou*, qui agrandit le cercle de sa renommée, et puis il retourne à Venise, où il donne, le 26 décembre 1825, *il Crocciato*, qui le consacre définitivement comme compositeur illustre.

Ce n'était encore là, pour M. Meyerbeer, que l'achèvement d'une première évolution. Lent à se décider et plus lent à concevoir, pensant, comme le disait Auguste, qu'on fait assez vite quand on fait bien, — *sat celeriter fieri quidquid fiat satis bene*, — il se prépara pendant cinq ans avant d'accomplir la grande transformation qui devait le rendre maître du premier théâtre du monde. Bien que son *Robert le Diable* fût presque terminé dès l'année 1828, il ne put être repré-

Digitized by Google

senté à Paris que le 21 septembre 1831, avec un succès que n'ont point épuisé deux cent cinquante représentations. Les *Huguenots* furent donnés le 29 février 1836, et le *Prophète* dans le mois de mai 1849. Ces trois grands ouvrages, qui se succèdent ainsi périodiquement à chaque lustre, comme des astres qui obéiraient à une loi inflexible, sont la manifestation la plus complète du génie passionné, profond et temporisateur de M. Meyerbeer.

Entre le génie du musicien et le caractère de l'homme, il y a ici un lien qu'il faut indiquer. Tout ce qu'il est possible de prévoir et de soustraire aux caprices de la fortune est fixé d'avance, aussi bien dans la vie que dans les œuvres de ce maître ingénieux et profond. Ce n'est pas seulement un grand compositeur que M. Meyerbeer, c'est aussi, qu'on nous passe l'expression, un tacticien de premier ordre. Il ne livre rien au hasard, qui est pour lui un mot vide de sens, et lorsqu'il se décide à mettre au monde une de ces grandes conceptions dramatiques qu'il a couvées avec tant d'amour, il est à peu près certain que l'existence lui sera douce et glorieuse. Toutes les chances favorables sont annotées par un procédé du calcul des probabilités qui ferait honneur à un Laplace ou à un d'Alembert. Esprit fin, caractère noble, généreux et prudent, plein de fermeté et de condescendance, de foi et d'hésitations, M. Meyerbeer porte dans ses œuvres ce mélange singulier de tendances et de qualités diverses, de grandes passions et d'effets curieux. Voyez-vous là-bas, dans cette loge éclairée par une lampe mystérieuse, ce petit homme courbé sur une partition manuscrite chargée de ratures et contenant deux et jusqu'à trois formules différentes de la même idée? C'est l'auteur illustre de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*, qui préside à la répétition générale, et qui, ainsi qu'un astronome dans sa tour solitaire, observe comment s'élèvera sur l'horizon le nouvel astre de sa pensée, qui s'ap-

Digitized by Google

pelle l'*Étoile du Nord*. Quelle est donc cette œuvre, résultat de tant d'efforts? Le procédé du maître nous est connu; il est temps d'en venir à son dernier ouvrage qu'on nous permettra d'analyser en détail avant de l'apprécier dans son ensemble.

L'ouvertue de l'*Étoile du Nord*, qui est celle du *Camp de Silésie*, opéra de circonstance qui fut donné à Berlin en 1844, débute par un rhythme bien accentué, sur lequel se développe une phrase ravissante qui reviendra plusieurs fois dans le courant de l'ouvrage, et que les flûtes et les clarinettes, entremêlées de quelques accords de harpe, récitent avec beaucoup de charme. A la péroraison de cette ouverture vient se joindre une fanfare d'instruments de cuivre de M. Sax, qui éclate derrière le rideau, et qui donne à ce morceau de symphonie un caractère martial et assez original. Au premier acte, on remarque tout d'abord l'air que chante le pâtissier Danilowitz, futur prince de l'empire sous le nom de Menzikof, dont M. Scribe a placé la destinée dans ce premier plan, contrairement à l'histoire. Cet air, — *Achetez des tartelettes*, — est d'une mélodie facile et fort joliment accompagné. Il est suivi d'un très-beau chœur : — *A la Finlande buvons*, — d'un rhythme saisissant et dramatiquement coupé, selon la manière bien connue du maître. Les couplets que chante Catherine, — *Le bonnet sur l'oreille et la pipe à la bouche*, — sont aussi charmants. La jeune fille racontant la visite qu'elle vient de faire au père de Prascovia, qu'elle a demandée en mariage pour son frère George, imite de la voix et du geste l'accent du bonhomme, et donne lieu à une de ces peintures de la réalité physique qui sont la grande préoccupation de M. Meyerbeer. J'aime beaucoup moins l'air de Prascovia, — *Ah! que j'ai peur, que j'ai peur!* — que je trouve d'une vérité puérile, et qui ne vaut pas le joli quatuor qui en est la conclusion. Mais ce qui est ravissant, c'est la ronde — *Il*

Digitized by Google

sonne et résonne, — chantée par Catherine sous le costume de bohémienne aux Cosaques qui l'écoutent, et dont elle arrête la fureur par ses incantations mélodiques. La réponse du chœur en accords plaqués est bien en situation, et forme un de ces tableaux poétiques qui sont le véritable objet de l'art. Ce morceau appartenait aussi au *Camp de Silésie*, et l'on assure que mademoiselle Lind le chantait d'une manière inimitable. Je passe sous silence le duo entre Catherine et Peters, — *De quelle ville es-tu?* — qui est d'une structure baroque et fort décousu, pour signaler celui des deux femmes, — *Ah! ah! quel dommage*, — dont la conclusion forme un joli nocturne. Les couplets chantés par la fiancée Prascovia, avec accompagnement de chœur de femmes,— *La, la, en sa demeure*, — sont, à mon avis, le morceau le plus exquis et le plus original de ce premier acte, qui finit très-heureusement par la prière de Catherine, jetant à la brise, avec de charmantes vocalises, les regrets de son cœur.

Le second acte est le plus important de l'ouvrage, et il prend même des proportions qu'on pourrait trouver excessives et assez peu motivées par l'action qui précède. Les soldats russes réunis dans le camp occupent leurs loisirs à chanter les prouesses de la guerre et les avantages de chaque arme. Une voix de ténor entonne la louange de la cavalerie, —*Beau cavalier, au cœur d'acier*, — qu'elle lance en avant sur une phrase bien accentuée avec l'accompagnement d'une brillante fanfare. La réponse du caporal Gritzenko, sorte de personnage épisodique placé là par M. Scribe pour faire rire un peu le parterre par ses lazzis tudesques, — cette réponse est plus originale encore, et l'ensemble avec l'accompagnement du chœur, où l'on remarque une belle phrase confiée aux ténors sur un rhythme accéléré qui exprime la marche militaire, forme un tableau d'un effet irrésistible. Le trio entre Pierre le Grand, son favori Menzikof, qui sont à boire

Digitized by Google

dans la tente, et la pauvre Catherine qui monte la garde au dehors, ce trio, — *Joyeuse orgie*, — est assez bien venu, mais il est effacé par l'effet que produisent les couplets des deux vivandières, — *Sous les vieux remparts du Kremlin*, — qui simulent un duel soldatesque, où l'on remarque tout l'esprit, tout l'art, de M. Meyerbeer, sans en excepter ses défauts, qui sont de viser avant tout à la vérité matérielle. Il est grand cet effet, et le morceau que nous signalons est redemandé avec enthousiasme. Le quintette qui succède à cette curiosité, — *Cessez ce badinage*, — est selon nous d'un meilleur goût et d'un meilleur style, bien qu'il soit un peu trop long. Le finale de cet acte est un morceau compliqué. Pierre le Grand, qui n'est encore connu que sous le nom du capitaine Peters, apprend, après avoir secoué son ivresse, qu'une conspiration militaire menace ses jours et les frontières de son empire. Il se présente hardiment à ses soldats, leur reproche leur insubordination, et se livre à leurs coups en se nommant. Les soldats tombent à ses genoux ; l'armée alors entonne la marche sacrée, dont le thème est celui d'une vieille marche prussienne fort connue en Allemagne. Le chœur se tait, et l'on voit apparaître sur les hauteurs et au fond du théâtre deux régiments qui viennent au secours du tzar. Le régiment d'infanterie est précédé d'une petite musique composée d'un tambour, de quelques flûtes et de plusieurs clarinettes, qui exécutent une marche assez sauvage et d'un effet bizarre, tandis que le régiment de cavalerie est annoncé par une joyeuse fanfare d'instruments de cuivre. Ces deux orchestres militaires, chacun dans un ton différent, se réunissent et se superposent à l'orchestre véritable, qui entame avec le chœur la marche sacrée, et produit une sensation multiple, où le bruit a le tort de trop dominer la pensée. L'effet de ce tour de force laisse à désirer, et accuse plus de feu que de lumière.

Digitized by Google

L'intérêt du troisième acte repose heureusement sur des effets moins éloignés du but de l'art. On y distingue d'abord la très-jolie romance de basse que chante Pierre le Grand, — *O jours heureux, ô jours de joie et de misère*, — qui est du meilleur style et d'une simplicité ravissante. Le trio bouffe entre Pierre le Grand, son favori Menzikof et le caporal Gritzenko est trop long et d'un comique un peu forcé. Ce qui est exquis ce sont les couplets que chante Prascovia en racontant le long voyage qu'elle vient de faire de la Finlande à Saint-Pétersbourg, et dont la mélodie touchante est accompagnée avec une discrétion que nous ne saurions trop louer. Le duo entre les deux époux, — *Fusillé, fusillé*, — renferme sans doute de jolis détails d'imitation, mais toute l'attention se concentre bientôt sur l'air avec les deux flûtes que chante Catherine, et qui termine l'ouvrage. Ce merveilleux *gorgheggio*, qui a été composé pour mademoiselle Lind dans le *Camp de Silésie*, est un peu long ; c'est de plus un hors-d'œuvre, une de ces concessions qu'est obligé de faire un compositeur à la bravoure des cantatrices.

L'exécution de *l'Étoile du Nord* est très-soignée. Mademoiselle Caroline Duprez, dans le rôle très-difficile de Cathérine, a montré une vive intelligence des situations dramatiques, un art consommé dans plusieurs des morceaux qui lui sont confiés, tels que la ronde bohémienne du premier acte, et l'air concertant entre les deux flûtes de la fin, où sont groupés les traits et les arabesques les plus compliqués de la vocalisation. M. Bataille s'applique et réussit parfois à donner une physionomie au triste personnage de Pierre le Grand, et il chante avec un goût parfait la belle romance du troisième acte. Il serait injuste d'oublier mademoiselle Lefebvre, qui est fort gracieuse sous le costume de Prascovia, et qui dit avec distinction les jolis couplets du troisième acte. Les chœurs, très-compliqués, marchent comme un seul homme ; l'orchestre

Digitized by Google

fait des prouesses sous la main habile qui le conduit, et la mise en scène est digne du reste.

On le voit par cette analyse, que nous n'avons pas craint de faire un peu minutieuse, *l'Étoile du Nord* renferme un assez grand nombre de choses intéressantes et curieuses pour justifier le succès incontestable qu'a obtenu le nouvel opéra de M. Meyerbeer : l'ouverture d'abord, qui est originale, mais qui n'a pas changé l'opinion où nous sommes toujours que l'auteur de *Robert le Diable* est moins un symphoniste pur qu'un compositeur dramatique à qui il faut une situation pour faire jaillir de son front une idée musicale; — au premier acte, les couplets de Catherine, la ronde bohémienne et ces délicieux couplets de Prascovia, avec accompagnement du chœur des femmes, qui sont les morceaux les plus exquis de tout l'ouvrage; — la scène militaire de l'introduction du second acte, où M. Meyerbeer a entassé tous les artifices de la mise en scène et les rhythmes les plus agaçants; les couplets des deux vivandières, qui visent trop à l'effet et par les moyens les moins naïfs; le grand finale, tableau laborieux et confus qui nous fait mieux apprécier cette belle pensée de saint Augustin, que « c'est l'unité qui constitue la forme essentielle de la beauté, » — *omnis porrò pulchritudinis unitas est;* — la romance de basse au commencement du troisième acte, les jolis couplets de Prascovia et les vocalises de la fin. Telles sont les parties vives et saillantes de l'ouvrage de M. Meyerbeer, dont il importe maintenant d'apprécier le caractère général en cherchant à pressentir l'influence qu'il peut avoir sur les destinées de l'opéra-comique.

Lorsque le Français né malin créa le vaudeville, il ne se doutait guère du mauvais tour qu'allait bientôt lui jouer l'art musical, qui était alors à peu près dans l'enfance. Admise comme un hôte quelquefois importun dans les petites comédies qu'on jouait sur les théâtres de la foire, la musique ne

Digitized by Google

tarda point à dire au couplet comme Tartufe à Orgon :

La maison m'appartient, c'est à vous d'en sortir.....

Duni fut le premier qui allongea les ariettes de ces fabliaux dramatiques qu'on appelait des opéras ; puis vinrent Monsigny, qui remplit ce cadre modeste de ses mélodies touchantes, Philidor et Grétry, qui fut la *vérité même*, et dont le génie valait mieux que le système qu'il a professé, après coup, dans ses *Mémoires*. Cette première période de l'histoire de l'opéra-comique finit à la révolution de 1789, où l'on voit apparaître des compositeurs d'un ordre plus élevé. Méhul dans *Euphrosine et Corradin*, dans *Stratonice* et dans *Joseph*, Le Sueur dans *la Caverne*, Cherubini dans *les Deux Journées*, Berton dans *Montano et Stéphanie*, transformèrent la comédie à ariettes de Duni en un tableau dramatique puissant, où l'art musical se donne libre carrière tant dans la coupe et la complication des morceaux d'ensemble que dans la vigueur et le coloris de l'instrumentation. Cette révolution s'est opérée dans l'espace de cinquante ans. Après ce grand effort, qui se prolonge jusqu'en 1810, succède un moment d'arrêt dans le développement musical de la comédie lyrique, et cette période de transition est remplie par l'aimable génie de Boïeldieu et le talent facile de Nicolo. *La Dame blanche*, qui annonce clairement l'influence de Rossini sur l'école française, *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, d'Hérold, et *le Domino noir*, de M. Auber, marquent la dernière transformation d'un genre qui n'était, il y a cent ans, qu'une chanson illustrée de quelques fredons. Par ce coup d'œil rapide jeté sur l'histoire de l'opéra-comique, on peut se convaincre que cette forme dramatique, qui semble être l'expression la plus invariable du goût national, a déjà subi trois révolutions importantes, et qu'elle n'a cessé de suivre les progrès de l'art musical depuis Duni jusqu'à M. Auber. Cependant, à travers

Digitized by Google

ces transformations successives qu'a subies l'opéra-comique depuis sa naissance jusqu'à nos jours, on peut y apercevoir une qualité permanente, qui est celle de l'esprit français lui-même, et qu'il manifeste dans toutes ses œuvres : c'est le sentiment de la vérité dramatique. S'il y a un domaine où la France soit incontestablement supérieure à toutes les nations modernes, c'est son théâtre. Sans parler de Molière, qui est unique, on ne trouve dans aucune littérature de l'Europe un pareil ensemble de chefs-d'œuvre et de pièces dramatiques qui se distinguent par l'élévation et la vérité des caractères. Or cette qualité précieuse de la vérité, que la France recherche dans toutes les productions de l'esprit humain, et qu'elle préfère même à la beauté, cette qualité qu'on remarque dans Poussin, dans Corneille, dans Gluck, dans Spontini, aussi bien que dans Grétry, Dalayrac et Boïeldieu, est aussi la qualité saillante de l'œuvre de M. Meyerbeer.

Oui, c'est un réaliste puissant que l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, et c'est pour cela qu'il a dû réussir plutôt en France qu'en Allemagne, pays de l'idéal, et qu'en Italie, région fortunée des belles formes. Il poursuit le succès comme un chasseur intrépide poursuit le gibier farouche, sans se soucier des obstacles qu'il rencontre, ni des précipices qu'il fait franchir à ses auditeurs aux abois. Pourvu qu'il atteigne l'expression nécessaire, qu'il atteigne le relief, la couleur et la vie, peu lui importe par quels moyens il arrive au but qu'il se propose. Rhythmes agaçants et compliqués, harmonie âpre et mordante, modulations étranges et nombreuses, instrumentation sonore qui renferme les plus grands contrastes et les oppositions les plus saisissantes, il ne dédaigne aucun artifice pour arriver à ce succès qu'il aime tant et qu'il obtient envers et contre tous. Sans doute l'art de Meyerbeer n'est pas cet art suprême qui se sent et ne se voit pas dans les chefs-d'œuvre de l'esprit humain; il se montre au

Digitized by Google

contraire très-ostensiblement dans *Robert*, dans *les Huguenots* et dans *le Prophète*. On le voit agir et soulever les masses chorales comme les cyclopes de la Fable soulevaient les rochers de leurs mains gigantesques. Telles sont encore les qualités et les défauts qui distinguent *l'Étoile du Nord*, œuvre pleine de charme et de force, qui vivra, qu'il faut applaudir, mais non pas imiter, car cette imitation serait l'altération de l'art et la perte de l'école française.

Oui, cher et glorieux maître, il faut vous admirer, mais non pas vous imiter. Vous êtes un grand compositeur dramatique, une individualité puissante; mais la voie que vous vous êtes frayée est une voie dangereuse qui ne mène point au paradis. Savez-vous quelle serait votre postérité dans l'art, si vous pouviez en laisser une? Les Richard Wagner et leurs émules. Vous vous indignez à ces noms de musiciens barbares qui font les délices des étudiants de Leipsick; mais vous ne seriez point le premier chef d'école qui aurait repoussé loin de lui ses enfants spirituels, car Byron et Chateaubriand ont toujours méconnu avec raison les poëtes matérialistes qui se disaient leurs disciples. C'est qu'il y a des génies bienheureux, des génies spontanés et doués de la grâce, qui ne cherchent que la vérité ornée, choisie, et qui seuls peuvent laisser une école féconde qui soit digne de leur nom, comme Raphaël, le Corrége, Mozart, Cimarosa et Rossini, tandis qu'il y en a d'autres qui portent sur le front le signe de la révolte et de l'audace, et qui veulent la domination, à quelque prix que ce soit. Ces génies superbes, tels que Dante, Michel-Ange, Shakspeare et Beethoven, doivent vivre solitaires et sans famille, et ne laisser dans l'histoire qu'un nom immortel. Voilà pourquoi, je le répète, cher et illustre maître, il faut vous admirer et non pas vous imiter.

Et maintenant que *l'Étoile du Nord* fera probablement le tour de l'Europe, parce que, malgré nos critiques et nos ré-

Digitized by Google

serves, il s'y trouve, comme dans *Robert*, dans *les Huguenots* et dans *le Prophète*, une qualité saillante qui fait excuser bien des défauts, la vie, — rassurons-nous cependant sur l'avenir. Monsigny, Grétry, Dalayrac, Méhul, Boïeldieu, Hérold, Auber, ô vous, maîtres charmants, musiciens faciles et touchants, qui avez illustré la France, n'ayez pas peur du grand magicien qui vient d'envahir tout à coup votre modeste domaine : il ne vous fera pas oublier ! Ce puissant forgeron de morceaux d'ensemble, qui entasse Ossa sur Pélion pour escalader le ciel, vous ressemble plus que vous ne le croyez dans les parties qui survivront à ses efforts. Il est comme vous un peintre de la réalité et de la vie plutôt qu'un poëte de l'idéal et de la beauté. Quant à *l'Étoile du Nord* la postérité, croyez-le bien, ne la placera pas au même rang que vos plus beaux chefs-d'œuvre, parce que, dans la hiérarchie des créations de l'esprit humain, *le Jugement dernier* est au-dessous de *la Transfiguration*.

FIN.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET Cᵉ, RUE SAINT-BENOIT, 7.

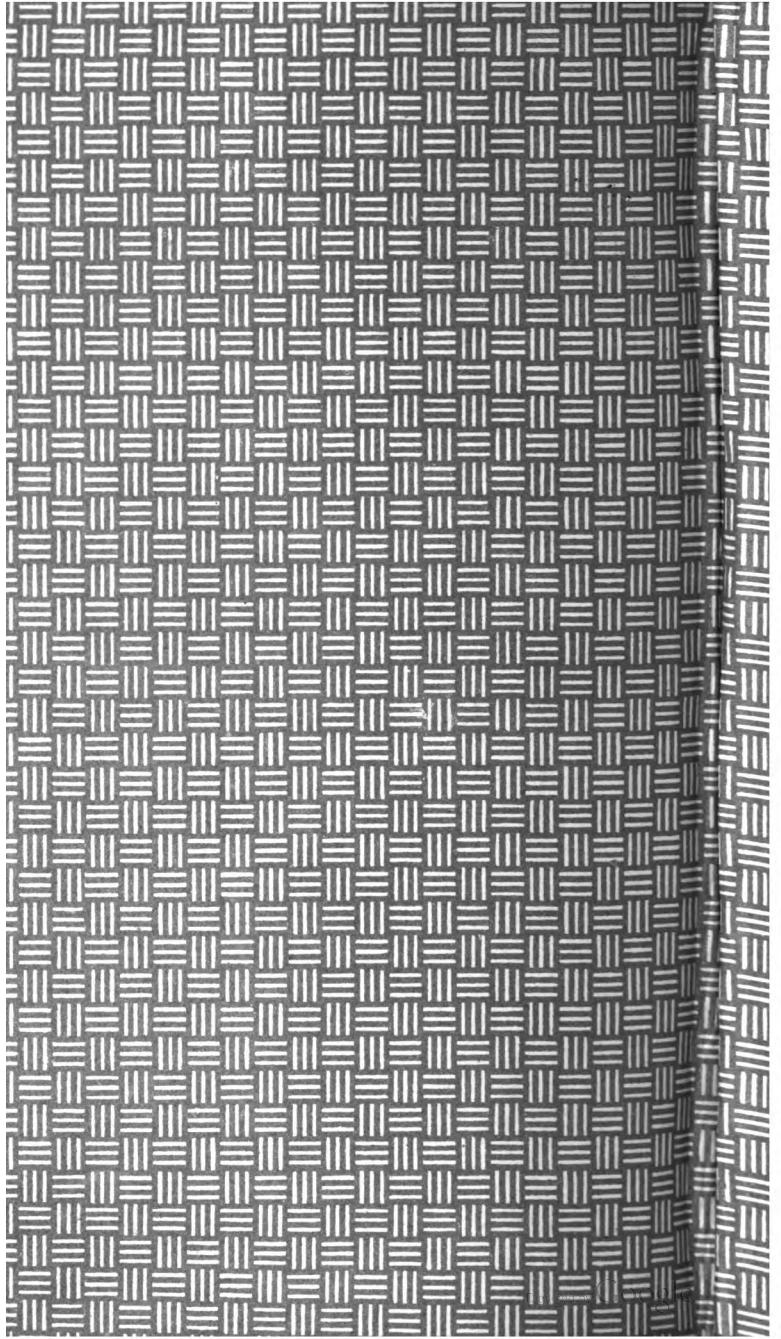
Digitized by Google

Digitized by Google

12º

78(088.3) Sav.
A. 20136

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google